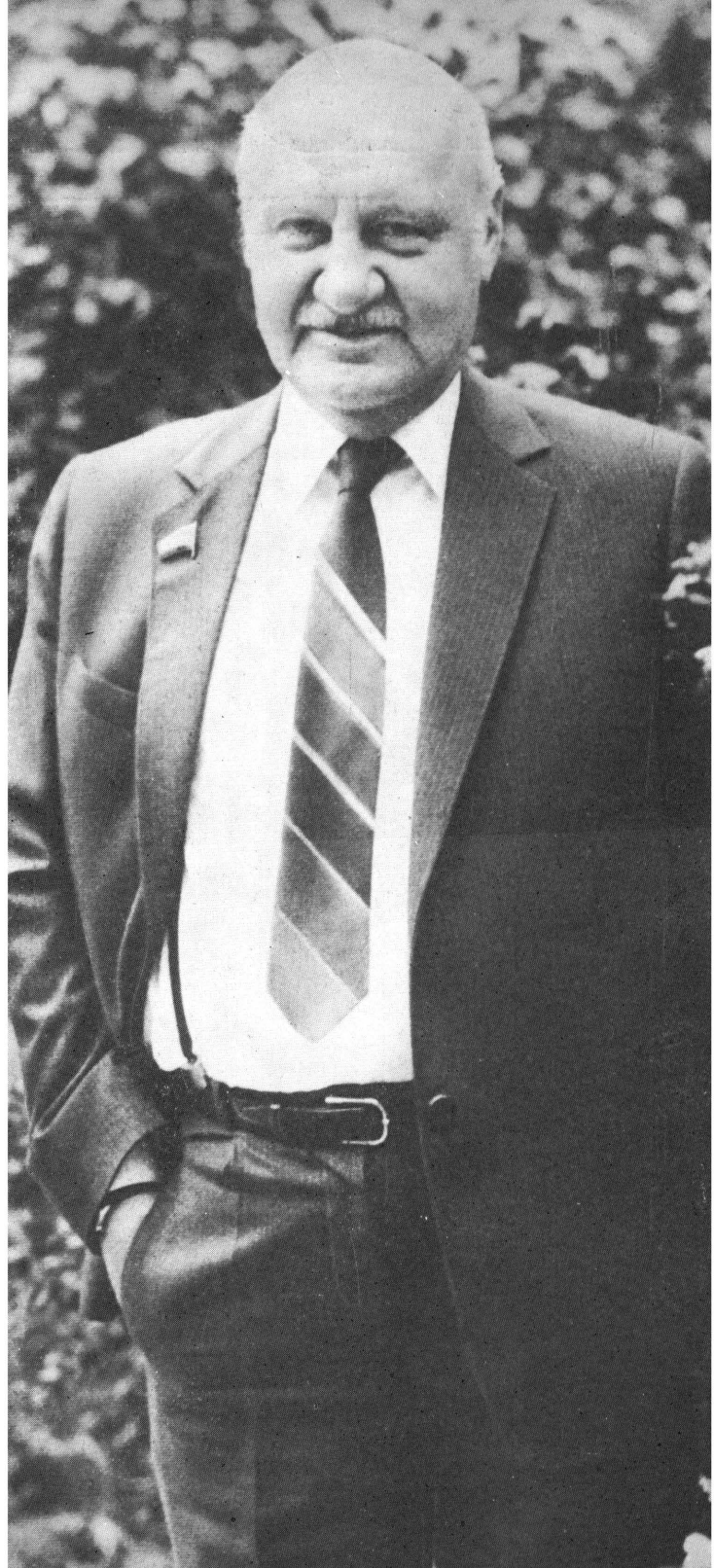
Искусство
КИНО
4 1984
ISSN 0130—6405



Поздравляем с 60-летием **Льва Александровича Кулиджанова,** кинорежиссера, Героя Социалистического Труда, народного артиста СССР, лауреата Ленинской премии, лауреата Государственной премии РСФСР имени братьев Васильевых, первого секретаря правления Союза кинематографистов СССР

Искусство КИНО

4
1984

СОДЕРЖАНИЕ

Современность и экран
3
ВЛАДИМИР БАСКАКОВ — Мировой кинопроцесс — противоборство идей

Кинематограф 80-х. Дневник

Кино и зритель
9
Движение по параллелям, или Единство противоположностей

Точка зрения
19
Б. ДУРОВ — Зритель превыше всего

Разборы и размышления
25
Н. ЗОРКАЯ — За закрытой дверью
33
АЛЛА ГЕРБЕР — Арифметика для взрослых

Дискуссии
42
Г. ПОЛИЧКО — Вначале было слово?

Интервью «ИК»
49
БАГРАТ ОГАНЕСЯН — «У этой земли есть хозяин...»

Ракурс
52
ТАТЬЯНА ХЛОПЛЯНКИНА — Рождение актрисы
56
Л. ГОЛУБКИНА — Зачем добиваться совершенства?

Теория и история
67
ЛЕОНИД НЕХОРОШЕВ — Настоящее прошлое

Мемуары и публикации
82
А. П. ДОВЖЕНКО — Письма разных лет

Ежемесячный журнал
Основан в 1931 году
Орган Государственного комитета СССР по кинематографии и Союза кинематографистов СССР

Главный редактор
МЕДВЕДЕВ А. Н.

Редколлегия
БАСКАКОВ В. Е.
ВАЙСФЕЛЬД И. В.
ГЕРАСИМОВ С. А.
ЗГУРИДИ А. М.
ИГНАТЬЕВА Н. А.
(зам. гл. редактора)
КАРАГАНОВ А. В.
КОЗЛОВ Г. Ф.
(зам. гл. редактора)
КУДИН В. А.
МАХНАЧ Л. В.
НОВОГРУДСКИЙ А. Е.
ПАРАМОНОВА К. К.
САВИЦКИЙ Н. В.
САЛЫНСКИЙ А. Д.
САНАЕВ В. В.
СИНЕЛЬНИКОВ В. Л.
СОЛОВЬЕВ В. И.
СУЛЬКИН М. С.
(ответственный секретарь)
СУМЕНОВ Н. М.
ЮРЕНЕВ Р. Н.
ЮТКЕВИЧ С. И.

Оформление Марголина И. Л.
Художественный редактор
Петрова Э. С.
Технический редактор
Иванова Т. Ю.
Корректоры
Коренева Н. А., Элькина Г. Г.

Издание Союза кинематографистов СССР
Цена 1 руб. 30 коп.
Фото и адреса актеров редакция не высылает

Рассказы кинематографистов
104
Л. БРАСЛАВСКИЙ — Поиск правды
111
Издано о кинематографе

Памяти товарища
113
Г. В. Александров
114
В. В. Монахов

За рубежом
116
ИРИНА РУБАНОВА — Иштван Сабо вчера и сегодня
132
ЛИЛИЯ МАМАТОВА — «Парад звезд» в Венеции

Зарубежный фильм на нашем экране
149
НИНА ЗАРХИ — Победитель не получает ничего
153
Синерама

Сценарий
161
АЛЕКСАНДР ЗАРХИ, ВЛАДЛЕН ЛОГИНОВ — Революция и Моцарт

На 1-й стороне обложки:
Светлана Евстратова и Сережа Гусак в фильме «Детский сад» (режиссер Евгений Евтушенко, «Мосфильм»)

На 4-й стороне обложки:
Натали Бай в фильме «Провинциалка» режиссера Клода Горетта (Франция)

© Журнал «Искусство кино», 1984

Адрес редакции:
125319 Москва, А-319,
ул. Усиевича, 9.
Тел. 151-02-72.
Сдано в набор 16.01.84.
Подп. к печати 22.03.84. А03421
Формат бумаги 70×90¹/₁₆,
печ. л. 12, 12,
усл. печ. л. 14, 18,
уч.-изд. л. 16,98
Печать высокая

Тираж 52 000 экз. Заказ 153
Ордена Трудового
Красного Знамени
Чеховский полиграфический
комбинат
В/О «Союзполиграфпром»
Государственного
комитета СССР
по делам издательств,
полиграфии и книжной торговли,
г. Чехов Московской области

4
1984

Iskusstvo Kino Cinema Art

In the number: Article by Vladimir Baskakov devoted to the problems of ideological struggle in world cinema (p. 3). Round-table talk in "IK" summing up distribution of the film "The Train Had Stopped" (p. 9). Film director Boris Durov takes a part in the change of ideas on entertain genres in cinema (p. 19). Reviews of the films "In Private" (p. 25), "The Blues In The Rain", "Stepfather", "The Mechanic Of Happiness" (p. 33). Article by Gennady Polichko continues the discussion on problems of screen adaptation (p. 42) Interview with film director Bagrat Oganesyan (p. 49). Essay on young actress Tamara Akulova (p. 52). Portrait of scriptwriter Yury Klepikov (p. 56). Reflections by Leonid Nekhoroshev about principles of analysis of historical films (p. 67). The letters by outstanding Soviet film director Alexander Dovzhenko (p. 82). Scriptwriter Leonid Braslavsky tells about the way the ideas of the script occur (p. 104). Notes on new books (p. 111). Obituaries on wellknown Soviet film director Grigory Alexandrov (p. 113) and cameraman Vladimir Monakhov (p. 114). Article on work of wellknown Hungarian film director Ishtvan Sabo (p. 116). Article on film programme of "Venezia-83" (p. 132). Review of Canadian film "Sciptracer" (p. 149). Cinerama (p. 155). Script by Alexander Zarkhi and Vladlen Loginov "Revolution And Mozart" (p. 161).

Владимир Баскаков

Мировой кинопроцесс — противоборство идей

Не так давно в итальянском городе Перудже мне довелось выступать с докладом на теоретической конференции «Аудиовизуальные средства и зритель». Были там и другие доклады — видных критиков и социологов из ряда европейских стран, а также выступления представителей киноклубов. Примечательно следующее: почти все ораторы с тревогой и болью говорили о том, что аудитория кинотеатров сокращается, что значительные в художественном отношении картины с трудом пробивают себе путь в широкий прокат (иногда им это и вовсе не удается), что экран заполнен в основном низкопробной коммерческой продукцией, прежде всего американской. Новой опасностью для кино стало частное телевидение — только в Риме работает теперь более сорока станций, принадлежащих частным владельцам; их передатчики день и ночь транслируют фильмы, которые способны лишь искажать сознание людей. Это, по меткому выражению одного итальянского критика, некий «видиотизм». И потому ныне многие кинематографисты бьют тревогу: им представляется, что киноискусство, прежде всего прогрессивный кинематограф, находится в опасной, неблагополучной ситуации.

Да, очевидно, это так.

«Из страны — производителя культуры, каковой мы были раньше, — заметил известный итальянский критик Калисто Козулич, — мы превращаемся сегодня в страну — импортера культуры других».

А вот другое высказывание, оно принадлежит продюсеру Р. Росселлини. Причиной своего ухода с поста президента фирмы «Гомон-Италия» он называет «крах итальянского и европейского кино, невероятное засилие американского кино, конкуренцию частного телевидения».

Тревожные, можно даже сказать, трагические слова.

Кино, преследующее чисто коммерческие цели, не способно решить задачу, которая волнует подлинных художников: сделать высокое искусство массовым, доступным народу. Только ленинская концепция культурной революции, предусматривающая движение народа к искусству и искусства — к народу, дала возможность миру социализма на практике решить эту историческую задачу. Потому что «строить новый мир, — как подчеркнул в речи на февральском (1984 г.) Пленуме ЦК КПСС товарищ К. У. Черненко, — это значит неустанно заботиться о формировании человека нового мира, о его идейно-нравственном росте».

Октябрьская революция впервые в истории человечества остановила распад культуры, который со всей очевидностью намечался в начале XX века, и не только спасла национальную культуру народов Советской страны, а в исторической перспективе — стран социалистического содружества — от разрушения, но и создала новую культуру, новую цивилизацию.

Культура социализма ставит перед собой задачу, имеющую гигантское значение для судеб человечества, — обеспечить духовное

развитие всего общества и каждого человека с учетом его индивидуальности.

Социализм, таким образом, создает культуру не только для себя, но для всего человечества. Само существование, развитие и обогащение социалистической культуры оказывает преобразующее влияние на всю мировую цивилизацию.

Можно выделить наиболее существенные черты этого конструктивного, преобразующего, поистине гуманистического процесса, в котором широко и полно раскрываются роль и значение социалистической культуры в современном мире. Среди них:

защита и поддержка великих гуманистических ценностей, выработанных человечеством;

создание культуры, которая предусматривает и обеспечивает духовное обогащение миллионов людей, в конечном итоге всего общества (тем самым отрицается деление культуры на «массовую» и «элитарную»);

утверждение средствами литературы и искусства положительного идеала, помогающего миллионам людей освобождаться от деструктивных наслоений буржуазной цивилизации;

возвеличивание человека — творца и созидателя, понимающего «бытие как деяние» (М. Горький);

создание такого духовного климата, который исключает проповедь аморализма, жестокости, насилия, разрушения человеческой личности и т. д. средствами литературы и искусства.

Все это в полной мере относится к кинематографу.

Если условно представить себе процесс мирового культурного развития в виде своего рода генеалогического древа (имеющего, конечно, разветвленные корни и развесистую крону), то социалистическая культура займет положение верхушки ствола, которую питают мощные и глубокие традиции; ее оппозиция современной реакционной буржуазной культуре не есть противопоставление всему древу, а лишь его боковым, тупиковым, отмирающим ветвям, которые уже остались в стороне от магистральных направлений прогрессивного культурного развития. Современная буржуазная культура в своих антигуманистических проявлениях фактически вступает в противоречие с лучшими из породивших ее традиций, отрицает их и приобретает извращенные, болезненные формы развития. Напротив, социалистическая культура непосредственно продолжает общее развитие, выводит его на новую, более высокую ступень.

Вместе с социалистической культурой тупиковым ответвлениям в развитии мировой культуры, наиболее ярко представленным в буржуазной «массовой» псевдокультуре и реакционном антигуманистическом элитаризме, противостоят и те явления в культурной жизни Запада и развивающихся стран, которые, будучи проникнуты духом народности и веры в человека, продолжают общедемократические и гуманистические традиции. Они — объективные союзники социалистической культуры в той борьбе, которую она ведет против культуры реакционно-буржуазной. И это обстоятельство, как представляется, накладывает весьма заметный отпечаток на роль и место социалистической культуры в современном мире, на особенности расстановки сил в области идеологической борьбы на арене мировой культуры, в том числе, конечно, и в киноискусстве.

Сегодня в условиях невиданного обострения идеологической борьбы, вплоть до ее перевода в плоскость «психологической войны» и политических диверсий, предпринимаемых наиболее агрессивными кругами империализма, которые в настоящее время задают тон за океаном и в ряде европейских столиц, защита гуманизма, гуманистических завоеваний мировой цивилизации в еще большей степени выдвигается в число тех важных задач, что решаются социалистической культурой совместно с передовыми направлениями культуры Запада и развивающихся стран. Говоря об этом, важно учитывать две неразрывные части этой задачи. С одной стороны, в условиях развития антигуманистических, антидемократических тенденций, не только открыто направленных против социализма,

социалистической культуры, но и сознательно подавляющих лучшие, наиболее ценные традиции мировой культуры, поддержка наследия гуманизма, современных гуманистических и демократических тенденций способствует преемственности мирового культурного развития в его лучших формах и проявлениях, обеспечивает единство традиции гуманизма мировой культуры в ее противостоянии тем силам, которые грозят поставить всю человеческую цивилизацию на грань самоуничтожения. В то же время, последовательно выступая на стороне гуманизма и демократии, социалистическая культура открывает перспективу для дальнейшего прогрессивного, восходящего развития мировой культуры и цивилизации в направлении более полного и совершенного претворения в жизнь ее непреходящих ценностей и идеалов, тем самым обеспечивая органическую связь культурно-художественного и социально-культурного развития.

В контексте современной идеологической борьбы весьма важно глубже разрабатывать проблему гуманизма в искусстве, памятуя, что сегодня эта проблема выдвигается в самый центр противоборства двух систем — социализма и капитализма. Империалистические круги, американская администрация громогласно объявили себя единственными защитниками гуманизма. Но возможна ли бóльшая ложь?! Подобно тому как империалистические круги, транснациональные корпорации, финансовый капитал грубо попирают элементарные человеческие права, осуществляют в различных районах мира агрессивные акции, проливая кровь людей, так и оплачиваемые этими кругами «произведения искусства» сеют антигуманизм, жестокость, насилие.

Социализм, его культура и искусство, его цивилизация — подлинные защитники гуманистических ценностей, на основы которых с такой беззастенчивостью и так неистово ополчается буржуазный мир.

Не только исследователи, стоящие на позициях марксизма-ленинизма, но и буржуазные философы, политологи, искусствоведы, деятели литературы и искусства констатировали кризис буржуазной культуры и буржуазной цивилизации в целом, предлагая, правда, разные толкования причин этого кризиса. Одни объясняли это явление в традиционном для буржуазного сознания духе, как кризис человеческой природы и существования. Другие стали настойчиво искать альтернативу буржуазной культуре — на рубеже 60—70-х годов в Западной Европе и США возникло и активно проявило себя движение так называемой контркультуры в различных модификациях, опирающееся на философские постулаты «франкфуртской школы» и ее последователей. Адепты «контркультуры» отрицали буржуазную культуру, но они отрицали и культуру реального социализма, а нередко и прогрессивную, гуманистическую культуру в целом. Вспомним леворадикальные фильмы той поры. Этот антибуржуазный по внешним проявлениям бунт остался в пределах все той же буржуазности. Развернутая сторонниками «франкфуртской школы» критика «массовой культуры» также оказалась несостоятельной, так как в качестве ее альтернативы выдвигалась культура «элитарная» или все та же «контркультура». Подобного рода теоретические построения ведут к тому, что любое произведение искусства, адресованное массовым аудиториям, объявляется антиискусством, «кичем» и т. д.

В настоящее время многие сторонники «контркультуры» на Западе поняли ошибочноєть и тупиковость этого пути. Они ищут выход — и находят этот выход те, кто встает на путь гуманизма и реализма, на путь социального анализа действительности, кто видит в социалистическом искусстве, в организации дела культурного строительства на социалистических началах, в ленинской концепции культурной революции единственно разумную и перспективную альтернативу культуре буржуазной.

Известно, что в конце 70-х — начале 80-х годов явно проявился кризис идеологии «новых левых», игравших большую роль в культурной ситуации 60-х годов. Часть представителей этого течения пошла в фарватере

марксистско-ленинских партий. Другая связала себя с «экологическими» течениями (например, «зеленые» в ФРГ) и теперь участвует в борьбе за мир. Наконец, третья группа — немалочисленная — вернулась в лоно буржуазной культуры, пытаясь, правда, обрядить ее в новые одежды. Именно к этим последним принадлежат так называемые новые философы, громогласно заявившие о себе во Франции и оказывающие ныне ощутимое влияние на буржуазную интеллигенцию в Европе. Эти тенденции проявились и в западноевропейском кинематографе.

Деятели леворадикального движения, отрицая реальный социализм и его культуру, пытались создать некую «небуржуазную культуру», «контркультуру» путем «культурной революции» в рамках буржуазного общества. Но создание «небуржуазной культуры», не связанной с культурой реального социализма, оказалось делом бесперспективным и эфемерным. Адепты «новой философии» (Б.-А. Леви и др.), отбросив всякую антибуржуазную фразеологию «новых левых», заняли еще более активную антисоветскую, антисоциалистическую позицию. Но, не ограничившись этим, они взяли курс, направленный против всякой национальной культуры, объявляя ее зародышем образования фашистской идеологии и призывая при этом равняться на космополитическую культуру США.

Нельзя не отметить, что взгляды «новых философов» получили довольно широкое распространение в интеллектуальных кругах Западной Европы и проявили себя не только в философских и искусствоведческих трудах, но и в произведениях литературы и кино. С этими тенденциями связаны, к примеру, встречающиеся в ряде произведений попытки извратить историю европейских стран, события второй мировой войны, представить фашизм неким «садомазохистским» комплексом и т. д.

Понимание глобальной кризисной ситуации, в которой находится мир капитализма, вызвало у его идеологов замешательство. Бешеная антикоммунистическая и антисоветская кампания, развернутая в последнее время монополистическим капиталом и его чиновничьим и пропагандистским аппаратом с привлечением интеллигенции, — не что иное, как лихорадочная, истерическая попытка затормозить неуклонный процесс развития революционных сил, противодействовать осознанию массами бесперспективности капиталистической системы. Буржуазные пропагандисты сегодня в поисках некоего «универсального» средства, способного, по их мысли, отвратить массы от понимания полной деградации капиталистической системы, объявили себя защитниками гуманизма, на который-де покушается социалистическая система. Это опять-таки чудовищная ложь и гнусная фальсификация, ибо знамя гуманизма — не словесного, а реального — давно находится в руках социалистического мира.

Вот почему так важно сегодня говорить об особом месте социалистического кино в мировой культуре.

●

Недавно Всесоюзный научно-исследовательский институт киноискусства провел теоретическую конференцию «Борьба идей в кинематографе 70—80-х годов». В задачи конференции входило изучение новых тенденций, тактики и стратегии экранной агрессии буржуазного кинематографа, особенно кинематографа США, в условиях обострившейся международной обстановки. В докладах участников конференции было обращено особое внимание на значение советского кино и кинематографа социалистических стран в идейной борьбе, в становлении и углублении демократических и гуманистических традиций в кинематографе Запада, в кино развивающихся стран. Был рассмотрен также ряд проблем, связанных с западной кинокритикой как инструментом идеологического воздействия на зрителя, с телеэкспансией США в Западной Европе и развивающихся странах, с эволюцией общественного сознания от леворадикализма к новому консерватизму в американском кино 70—80-х годов. Содержание материалов конференции подводит к мысли, что силу и глубину искусству придает только связь с жизнью, со своим временем, с борь-

бой за лучшее будущее людей. На фоне серьезных произведений, правдиво отражающих реальные процессы жизни и ее злободневные проблемы, еще нагляднее проступает деструктивность фильмов, уводящих зрителей от реальных процессов действительности или деформирующих эти процессы в угоду реакции.

Таким образом, перед нашим киноведением, как и перед всем фронтом советского искусствознания, стоит ныне задача углубленного изучения проблем идеологической борьбы в искусстве, разоблачения антикоммунистов всех мастей, поддержки художников капиталистических стран, ищущих альтернативу буржуазному правопорядку и культуре, глубокая разработка всего комплекса проблем, связанных с нашим творческим методом.

Следует заметить, что исследованиям проблем идеологической борьбы в киноискусстве порой не хватает комплексности, системности, что отчасти объясняется недостаточной изученностью кинематографий отдельных стран и регионов. Анализ идеологических проблем ведется главным образом на материале зарубежного кино, что закономерно, но недостаточно. Идеологическая роль советского кино в современных условиях не всегда раскрывается с должной обстоятельностью. С другой стороны, в работах по советскому кино редко ставятся впрямую вопросы идеологической борьбы в мировом кинематографе. Иными словами, ощущается известная разобщенность между специалистами по советскому кино и специалистами по кино зарубежному. Одна из важнейших задач — преодоление этой разобщенности, изучение вопросов идеологической борьбы в кино в их комплексности, единстве, системности (эта комплексность с особой результативностью может проявиться в теоретических исследованиях).

Говоря об актуальных задачах в данной области, хотелось бы напомнить, что для империалистической агрессии в сфере аудиовизуальных средств массовой коммуникации характерны:

антикоммунизм, антисоветизм на экране кино и телевидения, бесперспективные попытки остановить поступательный процесс исторического развития, ослабить влияние всепобеждающих идей научного коммунизма, роста авторитета реального социализма;

стремление американских киномонополий не только захватить в свои руки или взять под свой контроль кинопроизводство и кинопрокат в странах Западной Европы, где имеются большие традиции национального реалистического и гуманистического киноискусства, но и полностью ликвидировать национальные кинематографии либо привести их «к общему знаменателю», то есть подчинить голливудским идейно-эстетическим установкам;

стремление привить многомиллионным зрительским аудиториям легкомысленное отношение к характеру будущей войны, которая подается как неизбежный итог человеческой цивилизации, — через развлекательные фильмы, фантастические ленты с «философским» содержанием, детские мультипликационные серии (которых особенно много делается в Японии для экспорта) — о боях в космосе с применением лазерных устройств, атомных бомб и т. д.;

желание привить многомиллионным аудиториям кино и ТВ культ насилия, жестокости, изощренной эротики; стратегическая установка этого направления экранной агрессии — в стремлении внушить массовому сознанию безответственность за судьбы человечества или чувство апатии перед лицом акций империалистических кругов, направленных против дела мира и разрядки;

поэтизация через кино- и телефильмы международного терроризма, нарушений законности и международного права;

разработка исторической темы в кино и на телевидении чаще всего через фильмы «ретро» — в мифологическом духе, с целью дать зрителю заведомо неверные представления о ряде исторических событий — о сущности германского фашизма, об истории и итогах второй мировой войны, о национально-освободительном движении в прошлом и настоящем;

покушение на главные гуманистические ценности, выработанные человечеством; иска-

жение наследия классиков литературы и искусства; глумление над личностями деятелей национальных культур.

Можно, разумеется, назвать и другие стороны и характерные черты этой агрессии на экране.

Сегодня отчетливо видно стремление наших идейных противников через разного рода квазитеоретические постулаты, почерпнутые главным образом из арсенала ревизионистской критики, разобщить явления искусства в социалистических странах, обозначив одни из них как «конформистские» и «ангажированные», другие — как «нонконформистские» и «неангажированные», а также через оплачиваемые монополиями издания дать искаженные представления об историческом пути, генезисе, сущности социалистического искусства, навязать кино стран социалистического содружества буржуазную или ревизионистскую ценностную ориентацию, интегрировать в свою систему оценок наиболее значительные явления социалистической культуры.

Такого рода тенденции в той или иной степени рассматривались в ряде книг и статей, но многое здесь еще предстоит сделать.

Буржуазные кинокритики очень любят подчеркивать свободу своих суждений, «незавербованность». Но вот что интересно. Двадцать пять лет назад Бюро по истории кинематографии на Брюссельском фестивале 1958 года составило — на основании опроса ведущих кинокритиков ряда стран — список из двенадцати лучших фильмов всех времен. И возглавлял этот перечень бессмертный «Броненосец «Потемкин». (В списке были также фильмы Пудовкина и Довженко.) И вот в 1982 году снова был проведен опрос, в котором участвовали самые «маститые» западные критики. И что же? «Потемкин» опустился на шестое место, а Сергей Эйзенштейн вообще не попал в число десяти лучших режиссеров мира. Зато туда попал Альфред Хичкок! Весьма симптоматично, не правда ли?

«Свободных» и «неангажированных» критиков, как видим, захватили сегодняшние реакционные поветрия...

И еще одно замечание.

Анализ всех сторон нынешнего идейного противоборства противоположных социальных систем показывает, что последовательная защита гуманистических ценностей как раз и помогает нам установить более тесные и действенные контакты с художниками капиталистических стран, пусть и не стоящими на позициях научного коммунизма, но стремящимися своим искусством отстоять идеалы гуманизма и не связавшими свое творчество с антикоммунизмом. Надо видеть не только то, что разделяет нас с такого рода художниками, но и то, что сближает с ними, а это прежде всего защита глобальных общегуманистических ценностей, на которые покушается буржуазный мир.

Надо видеть и то, что все больше влиятельных художников, живущих в условиях буржуазной системы, находят путь к гуманизму и реализму — и это весьма знаменательно. Об этом, в частности, убедительно свидетельствуют итоги прошлогоднего, XIII Международного кинофестиваля в Москве, а также программы ряда зарубежных смотров кино недавнего времени. Именно здесь раскрываются во всей своей динамике те сложные идейные повороты, через которые проходят сейчас многие одаренные мастера, появляется возможность увидеть, как, освобождаясь от иллюзий, они приходят к правде.

Все это, повторяю, выдвигает новые задачи перед всем фронтом искусствознания. В частности, следует не только разоблачать все формы экранной агрессии империализма, направленной на искажение сознания миллионов людей в угоду реакции, но и глубже разрабатывать проблемы партийности и народности искусства, а также вопросы массовости культуры (область, в которой, кстати сказать, до сих пор наблюдается теоретический разнобой).

Словом, сложная и противоречивая панорама мирового кино побуждает к серьезным размышлениям и требует углубленных исследований кинопроцесса.

Кино и зритель

Движение по параллелям, или Единство противоположностей

Прежде всего следует объяснить, почему оказались рядом два журнальных материала, принадлежащих к разным рубрикам. Ведь коллективный разговор об итогах первого года проката фильма «Остановился поезд» должен был завершить серию наших публикаций по теме «Кино и зритель». Диалог же режиссера Б. Дурова с журналистом В. Туровским — декларация еще одной точки зрения в начатом редакцией (см. № 1 и 3 за 1984 год) обмене мнениями по проблемам зрелищного, развлекательного фильма.

Случилось, по всей вероятности, закономерное, неизбежное даже: вопросы и явления, затронутые в разных материалах, оказались не просто родственными, они сомкнулись в единый проблемный круг, в пределах которого обнаруживаются насущные заботы как теории, так и практики нашего киноискусства.

О весомости этих забот напомнило вновь письмо, полученное редакцией от москвича Н. Воронова. Нашему корреспонденту 48 лет, он коммунист, бригадир строителей, отец двух детей. Н. Воронов, по его собственному признанию, не просто любит кино, но верит в способность хорошего фильма помочь человеку стряхнуть трудовую усталость, отвлечь его от бессмысленного времяпрепровождения, отвратить (пусть и ненадолго) от вредных привычек.

Разделить безоговорочно эту добрую уверенность нам помешала лишь однозначность определения хорошего, действенного фильма, данного в письме. Таковым фильмом, по убеждению Н. Воронова, является прежде всего фильм развлекательный. «Часто беседую с ребятами о фильмах, — рассказывает о своих товарищах по бригаде автор письма, — и вот что получается: на наши фильмы ребята практически не ходят. Почему? Да потому, что это сплошь и рядом фильмы, «затрагивающие актуальные проблемы и побуждающие к серьезным размышлениям и рассчитанные на активность сидящих в зале».

Отдав должное остроумию, с которым Н. Воронов спародировал расхожее журналистское определение «серьезного» фильма, заметим все же, что наш корреспондент в полемическом задоре уравнивает, по сути, потребление и развлечения, и дурмана, «помогающих расслабиться». Спору нет, лучше фильм (даже зарубежный, даже «невырезанный»), нежели хмельной балдеж. (Кстати, тут наблюдения Н. Воронова примечательно перекликаются с размышлениями К. Разлогова в № 1 «ИК» за 1984 год.) Но все же не развлечением единым жив человек. Иначе он способен будет на такое, что и проделали ребята-строители на просмотре фильма «Остановился поезд». Ну ладно, сорвали культпоход в кинотеатр, организованный (может быть, и неумело) профкомом: фильм не понравился. Но почему же такая жесткость выбора: если не получилось развлечения, то — «все в магазин»?

Впрочем, дальнейший спор с Н. Вороновым может стать не совсем корректным с нашей стороны. Позиция его не столь проста, как может показаться на первый взгляд. При внимательном чтении письма понимаешь, что автор вовсе не сводит предназначение кинематографа только к развлечению. И полемические «заносы» его обращения в редакцию обусловлены не отрицанием или непониманием воспитательной роли искусства, а непримиримостью к формальному, поверхностному, назойливому воплощению этой благородной и трудной роли. А сколько случаев профанации идейно-эстетического воспитания являет нам экран? Не здесь ли один из истоков предубеждения ребят, героев письма Н. Воронова, и против подлинно проблемных, серьезных фильмов, к числу которых относится, например, «Остановился поезд»?

Что же нужно сделать, чтобы сломать, растопить лед подобного предубеждения? Что необходимо для повышения воспитательного, социально-мобилизующего потенциала нашего кинематографа? Конкретность и убедительность ответов на эти вопросы зависят от многих факторов нашего кинопроизводства. Одним из них является деловое, разностороннее обсуждение опыта, накопленного нашим кинематографом за последние годы. О многомерности и, не стоит скрывать, противоречивости этого опыта свидетельствуют и публикации, предложенные вниманию читателей.

Итак, редакция «ИК» предприняла долговременный эксперимент по изучению проблемы «фильм и зритель» на конкретном примере. Мы решили проследить судьбу фильма «Остановился поезд» Александра Миндадзе и Вадима Абдрашитова на протяжении года его жизни в кинотеатрах нашей страны.

В нашем эксперименте, как мы и предполагали, приняли участие не только журналисты и критики, но и работники проката, кинофикации, социологи, а главное — кинозрители. Напоминаем о материалах, появившихся в журнале «вокруг» фильма «Остановился поезд».

Рецензия М. Власова «Высокая цена истины» («ИК», 1983, № 1). Статья Л. Донец «В поисках адресата» («ИК», 1983, № 4) — о прокате фильма в Москве. Обзор прессы по фильму — «Право на зеленую улицу» (Ф. Маркова, «ИК», 1983, № 9). Обзор читательских писем о прокатной судьбе фильма («До самой сути», «ИК», 1983, № 10).

Пользуясь случаем, редакция еще раз искренне и сердечно благодарит всех читателей, приславших письма. К сожалению, опубликованы далеко не все письма, не смогли мы и привести их тексты целиком — не хватило бы страниц нашего толстого журнала. Тем более необходимо сказать, что ваши письма, уважаемые читатели, глубоко тронули нас и тонким эстетическим анализом фильма «Остановился поезд», и истинной заинтересованностью проблемой «фильм и зритель». Надеемся, что и краткий обзор писем дал все же нашим читателям представление о высоте и серьезности уровня разговора, который в них ведется.

Когда прошел год после выхода фильма на экраны страны и определились статистические итоги его проката, в редакции состоялось собеседование с участием Абдрашитова Вадима Юсуповича, режиссера, Белявского Вадима Викторовича, заместителя начальника управления кинофикации и кинопроката г. Москвы, Вераксы Леонида Станиславовича, начальника отдела репертуарного планирования и тиражирования фильмов Главного управления кинофикации и кинопроката, Лифшица Германа Михайловича, социолога, Миндадзе Александра Анатольевича, сценариста, Фурикова Льва Борисовича, начальника отдела конъюнктуры и прогнозирования проката кинофильмов В/О «Союзкинофонд».

В. Белявский. Почти 400 тысяч зрителей — таков результат проката фильма «Остановился поезд» в Москве в течение года. Если сравнить эти цифры с данными проката фильма в целом по стране, то они выше более чем в полтора раза. Однако мы ими не обольщаемся. Напротив, следует думать и говорить об уроках работы с фильмом, из которых надо извлечь максимальную пользу на будущее. Помнится, в свое время зрители справедливо критиковали московских кинофикаторов в «Литературной газете» и других периодических изданиях за то, что в киносети столицы порою трудно было «поймать» интересный, значительный по содержанию фильм, если он не относился к числу зрелищных. И, действительно, часто такой фильм, попадая в репертуар большого кинотеатра, собирал немногих зрителей, не обеспечивал выполнение финансового плана и быстро снимался с экрана.

Фильм «Остановился поезд» демонстрировался и в центре Москвы, в таких крупных кинотеатрах, как «Россия», и во многих микрорайонах столицы. Нужно признать, что в крупных кинотеатрах, рассчитанных на 800—1000 человек, фильм шел в полупустом зале. В маленьких же — на 200—300 мест — заполняемость залов была вполне приличной — на вечерних сеансах случались и аншлаги. А в клубных кинотеатрах «Встреча», «Темп», «Пламя», «Киев», «Рекорд» картина демонстрировалась как минимум две недели подряд.

Еще раз подтвердилось, что фильмы серьезные, требующие от зрителей «душевного труда», нуждаются в особых психологических обстоятельствах просмотра.

Клубные кинотеатры, небольшие, уютные (их довольно часто называют домашними), к которым удобно добираться из разных районов города, не случайно получили признание в городе у той аудитории, для которой киноэкран становится доверительным собеседником, умным другом. В таких кинотеатрах можно и нужно чаще, чем мы это делаем сегодня, проводить творческие киновечера, ретроспективные показы фильмов отдельных режиссеров, «рабочие премьеры». В отличие от торжественных премьер, где участники съемочной группы присутствуют в кинотеатре, словно на параде, в клубных кинотеатрах премьера — это и рассказ о творчестве режиссера, и показ фрагментов из его предыдущих работ, и заинтересованный разговор с аудиторией, ответы на многочисленные записки и вопросы из зала, взволнованное, заинтересованное обсуждение картины.

Разве такая премьера — не настоящее событие для создателей фильма? Как ни парадоксально, некоторые режиссеры до сих пор предпочитают для премьеры большие кинотеатры, букетики цветов и разговор у занавеса в течение нескольких минут со зрителем, от которого они отгорожены большим пространством в прямом и переносном смысле этого слова.

Организация показа в столице фильма «Остановился поезд» позволила нам нащупать, а затем и воплотить на практике еще одну форму работы с такого рода кинопроизведениями — «клубный день». Что это такое? Несколько кинотеатров города с большим количеством мест — 600—800 (я имею в виду «Зарядье», «Эстафета», «Патриот», «Ленинград» и некоторые другие) в строго определенные дни, например каждый четверг, вторую и четвертую пятницы и т. д., на всех сеансах демонстрируют ту же программу, что и клубные кинотеатры. Причем на наиболее удобном вечернем сеансе обязательно устраивается лекция, творческая встреча либо обсуждение фильма. Мы создаем при этих кинотеатрах клубы друзей кино, художественные советы. Это тоже помогает широко привлекать публику, пропагандировать кинопроизведения, эстетически и социально значительные.

Что еще следует учесть как урок проката фильма «Остановился поезд»? В Москве фильм демонстрировался с августа по ноябрь, а затем сошел с экрана. Правда, спустя месяца два в некоторых кинотеатрах его снова можно было посмотреть. Но когда мы надолго прекращаем показ картины, зрители ее забывают, и мы снова начинаем с нуля. Следует, очевидно, такой фильм, как «Остановился поезд», не снимать с экрана, а, когда проходит первая «волна» проката, давать его опять в 5—10 кинотеатрах, прокатывать второй «волной». Для этого, кстати, необходимо, чтобы в крупных городах оставалось после первого проката не 2—3 копии, а больше. На Москву, как правило, дают много копий, но когда фильм «отрабатывает» свое время, их увозят. Я говорю об этом на основе опыта, в результате многих наблюдений и анализа работы с различными фильмами по Москве.

Далее. Действительно, мы недооцениваем рекламно-пропагандистскую, а также организаторскую работу на предприятиях, в учреждениях, учебных заведениях города, за что нас справедливо критиковала Людмила Донец в интересных заметках «В поисках адресата». К сожалению, мы до сих пор наталкиваемся на сопротивление дирекций некоторых кинотеатров столицы, когда речь идет о так называемом трудном, некассовом фильме. Эти руководители полагают, что всякий фильм должен сам себя пропагандировать, сам искать зрителя. Дело подчас доходит до того — не хотелось бы называть здесь конкретных виновников, — что, скажем, полученные кинотеатрами комплекты фотоматериалов на тот или иной фильм так и возвращаются кинопрокату нераспечатанными, что иные администраторы не удосуживаются познакомить зрителей с репертуаром следующего месяца.

А мне думается, что если бы в фойе всех тех кинотеатров, где демонстрировался фильм «Остановился поезд», загодя, недели за две,

были бы на специальных стендах выставлены плакаты, фотокадры, вырезки из газет и журналов, скомпонованные умно, с выдумкой, если бы везде проводилась необходимая устная реклама, зрителей на фильме В. Абдрашитова и А. Миндадзе было бы больше.

Вот вам пример. В Москве в сентябре 1983 года многие кинотеатры демонстрировали фильм «Васса». Управление кинофикации издало специальный приказ, обязывающий провести в каждом кинотеатре пропагандистскую работу с фильмом. Но велась она, вероятно, с разной степенью веры в нее. Ибо когда мероприятие устраивают лишь бы рапортовать о выполнении указаний и поставить успокоительную «галочку», соответствующим оказывается и результат. И не случайно, что в кинотеатре «Киргизия» картина собрала на 56 сеансах 37,5 тысячи зрителей, а в таком же по вместимости, расположенном даже удобнее для зрителей кинотеатре «Минск» на 52 сеансах — всего 5,9 тысячи зрителей. Разница огромная! Разумеется, все эти предметные уроки помогут нам в будущем.

В заключение хочу поблагодарить редакцию журнала «Искусство кино» за внимание к работе московских кинофикаторов и вообще к проблеме взаимодействия фильма и зрителя. Я полагаю, было бы полезным на страницах журнала проследить судьбу другой картины такого же достоинства, как «Остановился поезд», начиная с ее зарождения до результатов проката по всей стране, как предлагает в своем письме читательница Н. Соколова (см. «ИК», 1983, № 10). Следует, наверное, регулярно обращаться к рассказу о прокатной судьбе картин значительных, приметных, важных в нравственной жизни общества.

Л. Фуриков. Разнести в пух и прах «прокатчиков» давно стало традицией, без которой не обходится ни одно выступление в печати по вопросам показа фильмов. Вот почему три публикации журнала о прокатной судьбе фильма «Остановился поезд» — явление в своем роде единственное и обнадеживающее. Впервые досконально и объективно расследуется путь картины к зрителю. Надо надеяться, что и эти публикации, и наш сегодняшний разговор послужат совершенствованию общения со зрителем фильмов высокого общественного звучания.

Вообще надо сказать, что планирование кинорепертуара, определение тиражей на глазок волевым способом ушло в прошлое. При Госкино СССР ежеквартально заседает репертуарный совет. В его составе заместители председателей Госкино всех союзных республик, руководители кинофикации и кинопроката, крупные специалисты различного профиля. Постоянно работает Центральная тиражная комиссия (кинокритики, ученые-социологи, практики кинофикации и кинопроката), мнение которой решающим образом определяет масштаб проката того или иного фильма. Большинство фильмов до выпуска в киносеть проходит своеобразную апробацию в столичных кинотеатрах «Звездный» и «Горизонт». Недавно внедрено в практику определение оптимальных тиражей с помощью ЭВМ.

За три года работы отдела эксперты В/О «Союзкинофонд» сформировали прогнозные оценки зрительского успеха по многим сотням фильмов. Однако опыт показывает, что с этой точки зрения любой фильм уникален, неповторим, даже фильм эстетически стереотипный, профессионально уязвимый. Ведь еще неизвестно его поведение в зрительном зале. Фильм, кажущийся посредственным, может иметь успех. И напротив, фильм, признанный произведением искусства, может у зрителей попасть в ряд аутсайдеров.

Фильму «Остановился поезд» сопутствовала благоприятная атмосфера. Члены Центральной тиражной комиссии выставили за идейно-художественные достоинства и зрительские возможности картины достаточно высокие баллы. И эксперты В/О «Союзкинофонд», и работники Главного управления кинофикации и кинопроката сошлись на том, что фильм заслуживает выпуска на экран значительным тиражом копий. Одним словом, перед новой работой мосфильмовцев был открыт семафор кинопроката.

Но в прогнозе мы ошиблись. Мы прогнозировали 9—14 миллионов зрителей, а фильм

до конца учетного срока вряд ли пересечет уровень в 6,5 миллионов. Такова реальность, объективная, без эмоций. А ведь речь идет о фильме, который должен был бы активно влиять на зрительскую аудиторию. На массового зрителя. Но, как это часто, слишком часто бывает, ожидания разбились о сложную и жесткую реальность встречи фильма с массовым зрителем.

В нашей кинематографической среде ходят-бродят легенды вокруг проблем кинопоказа. Какие только доводы не приводятся, чтобы доказать несправделивость экранной судьбы фильма — «моего фильма». А правда вот в чем. На зрительский успех влияет около двадцати факторов: марка студии, название фильма, имена режиссера, актеров, сценариста, формат и цвет пленки, серийность, тираж, реклама, тема, жанр, время выпуска на экран (первый квартал предпочтительнее третьего), региональные и сезонные условия показа и т. д. Каждый из этих факторов вносит свой вклад в копилку зрительского успеха. Но многолетняя практика проката фильмов показывает, что все эти факторы уступают главному и решающему — собственно зрительскому потенциалу картины.

Вот у нас в стране дважды проводилась всесоюзная премьера фильмов — «Особо важное задание» и «Надежда и опора». Конечно, всесоюзная премьера — это повышенное внимание к фильму на всех стадиях пути к зрителю. Но в чем я глубоко убежден? Те сорок три миллиона зрителей на серию, которые собрала картина Матвеева, она собрала бы и без премьеры, может быть, несколько поменьше. Вы понимаете, в чем дело? А «Надежда и опора» при равных условиях собрала более 20 миллионов зрителей. Стало быть, и картины, вполне сопоставимые по художественному уровню и общественной значимости, могут обладать разным зрительским потенциалом.

У нас есть художники, которые непонятным образом — для меня как для прогнозиста это загадка — чувствуют зрителя кожей. Я отношу к таким художникам Сергея Аполлинариевича Герасимова. Скажем, «Дочки-матери» — не такая уж зрительская картина, драматургия Володина, которая легла в ее основу, как известно, сложна, а фильм посмотрели 19 миллионов. Я думаю, что другой режиссер на таком материале не достиг бы впечатляющего результата. Или Владимир Меньшов. Ведь он первый свой рекорд установил вовсе не картиной «Москва слезам не верит», а фильмом «Розыгрыш», который имел очень большой зрительский успех, хотя до выхода был отнесен к не самой престижной с точки зрения сборов группе школьных фильмов.

Теперь посмотрим на показатели количества зрителей по всем прежним фильмам В. Абдрашитова и А. Миндадзе.

	Год проката	Млн. зрителей	Количество копий	Количество зрителей на копию
«Слово для защиты»	1977	20,5	1127	18,1 тыс.
«Поворот»	1979	10,5	864	12,5 тыс.
«Охота на лис»	1980	5,9	499	11,8 тыс.

По зрительскому успеху — это, к сожалению, лесенка со спуском вниз. Хорошо, если сценарист и режиссер чувствуют зрителя кожей. Но чувства — штука ненадежная — могут и обмануть. Природа чутья такого рода неясна, не знаю, может ли она кем-нибудь и когда-нибудь быть исследована, проанализирована и доведена до ранга теории. Но можно ведь зайти и с другого конца. Пойти от обратного. Опираясь на количественный анализ зрительского спроса, можно, и мы пробуем, прогнозировать на этом основании успех фильма уже по сценарию.

Зрительски трудные фильмы предполагают и трудный разговор. Не случайно мы к нему постоянно возвращаемся. Мои личные симпатии и пристрастия на стороне таких фильмов. Я высоко оцениваю и фильм «Остановился по-

езд», хотя, кстати, мне он не кажется трудным по киноязыку. Его сложность — в проблематике. Я согласен, что это не рядовая картина, за год такого рода общественно значимых картин появляется не так уж много, и с ними надо активно работать. Но профессиональная оценка зрительски трудного фильма не может быть полной без рассмотрения потенциала его посещаемости в общей структуре кинорепертуара. И сколько бы ни прилагалось усилий к продвижению такого рода картин к зрителю (а пример с фильмом «Остановился поезд» весьма типичен), прежде всего сами авторы должны искать дорогу к массовому зрителю, сохраняя при этом свои авторские позиции.

На железной дороге зеленый свет открывает движение только в одну сторону. Зеленый свет проката предполагает двустороннее движение — фильма к зрителю и зрителя к фильму. Забота о том, чтобы зритель пошел на фильм, в конечном счете обеспечивается прокатом, но начинается это движение еще за письменным столом сценариста и набирает темп на съемочной площадке.

В. Белявский. Я согласен с мнением Фурикова о зрительском потенциале картины и хотел бы добавить следующее. Вот мы в Москве по своей инициативе проводим так называемые общемосковские премьеры. Если творческая группа работает во многих кинотеатрах, это всегда дает зрительский эффект. Так было, например, с фильмом «Мужики!..».

Однако нужно отдать себе отчет в том, что никакая премьера не может спасти картину, если публика к ней равнодушна. Вот пример — «Александр маленький». Мы отнеслись к картине с большой теплотой, объявили общемосковскую премьеру, широко демонстрировали в десятках кинотеатров, и что же? Всего 265 тысяч посмотрело ее в Москве.

Однако мы обязаны учитывать все условия проката, которые способствуют успеху картины, особенно общественно значимой. Вот в Москве, не знаю, как в других городах, существуют выигрышные для проката месяцы — октябрь и март, когда даже средние картины дают план. Широкий показ фильма «Остановился поезд», к сожалению, пришелся на август—сентябрь, когда нет молодежи, основного нашего киноконтингента, и мы здесь серьезно проиграли. Поэтому повторюсь: если мы хотим добиться успеха картины, нужно обязательно учитывать все обстоятельства, способствующие привлечению зрителя.

Л. Веракса. Прежде всего я хочу сказать, что разговор, который вел журнал о прокате фильма «Остановился поезд», был (правильно говорил Лев Борисович Фуриков) деловой, паритетный и заинтересованный. Мы с большим интересом прочитали все, что было сказано в журнале о фильме и вокруг фильма. Мы принимаем критику в наш адрес и обдумываем методы оптимальной организации проката таких фильмов, как «Остановился поезд» и подобных ему.

Что нужно подчеркнуть? Во-первых, необходимо отдать должное авторам, которые сделали смелый фильм, взялись за тему, созвучную времени. Устанавливая тираж фильма, мы думали не только об экономическом эффекте, но и об эффекте воспитательном. Кроме основного тиража, мы дали фильму хороший тираж еще и на узкой пленке, что повысило возможность его показа на самых разных установках.

Известно, что от объема рекламы успех впрямую не зависит. Мы прекрасно знаем, что так называемая живая реклама — иначе говоря, молва о фильме — дает больший эффект. На фильм «Остановился поезд» рекламной продукции было выпущено чрезвычайно много — иные фильмы могут позавидовать ее тиражу. У меня нет точных данных о передачах на ТВ и на радио, но могу сказать, что только в сентябре в ряде передач Центрального телевидения упоминался фильм «Остановился поезд». Рекламной же продукции было выпущено 1,285 миллиона единиц. Сюда вошли и так называемые фотокомплекты, и та продукция, которая направлена для публикации в республиканских, краевых, областных, городских, районных и многотиражных газетах, не говоря уже о материалах для местных радио и телевидения, где тоже есть свои традиции и где примерно раз в месяц или раз в неделю дают обзор репертуара.

Конечно, издержки в организации проката есть. Об этом объективно говорилось на страницах журнала. Хочу лишь отметить одну неточность. В обзоре писем («ИК», 1983, № 10) М. Бузько из Одессы писала, что фильм демонстрировался только на периферии города. Мы связались с Одессой и выяснили, что фильм шел в кинотеатре «Звездный» на 800 мест, в кинотеатре «Москва» на 710 мест и кинотеатре имени Фрунзе на 640 мест.

Для меня такое уточнение существенно. Все-таки осталось впечатление, что журнал рассматривал фильм в эстетическом плане как абсолют, а зрительское «малолюдье» — как результат типических недостатков проката. Но, думаю, можно обратить слова упрека и в адрес авторов. Так, мне кажется, что в фильме есть и схематизм, и смоделированность позиции героев, и «пробуксовки» действия. Но я еще раз подчеркиваю смелость авторов в выборе и решении темы и хочу сказать, что прокатчики — не коммерсанты, они радуются не только «кассовым» фильмам, но и истинно художественным.

В целом же я убежден, что зрительский успех этого фильма надо расценивать не только прямо пропорционально цифрам проката. Цена одного зрителя, пришедшего на фильм, весома не меньше, нежели десятки, сотни и даже тысячи посетителей какого-нибудь бездумного зрелища. Есть экономическое понятие цены зрителя, есть и другое, нравственное, гражданское. Мы о нем помним и будем настаивать, чтобы фильм был внесен в активный кинофонд и продолжал экранную жизнь.

Еще я хочу поддержать В. Белявского: действительно, очень полезно создателям фильма в первый месяц проката побыть рядом со зрителем. Это поможет нам организовать прокат, поднять престиж картины.

В исследовании форм и методов работы проката важна коллегиальность. Ведь в ближайшем будущем потребуется моделировать репертуар не только по жанрам, но и по отдельным картинам. Уже сейчас мы совместно с работниками НИКФИ делаем первые прикидки в использовании ЭВМ для совершенствования репертуарного планирования, это поможет нам найти оптимальные решения в организации проката фильмов.

Г. Лифшиц. Обращаясь к проблемам кинопроката, редакция журнала «Искусство кино» точно выбрала тему: актуальность, злободневность проблем кинопроката с наибольшей полнотой и остротой обнаруживает себя именно в сложностях широкой демонстрации картин высокохудожественных, общественно значимых. За внешней стороной — организационной и рекламно-пропагандистской — в деятельности киносети просматриваются социальные корни проблемы зрителя. В статистике зрительской посещаемости скрыты особенности самой публики, ее дифференцированных слоев, социально-демографических характеристик, культуры и художественного вкуса. Наша, социологов, задача состоит, видимо, в том, чтобы заранее выяснять потребности и конкретные запросы аудитории и затем научиться использовать эти знания.

Однако какими бы ни были мощными и прекрасно отлаженными механизмы кинопроката и киносети, все равно их возможности до известной степени ограничены. В статистике четко выражена автономность киноаудитории по отношению к фильмам, что дает им исходно равную возможность — привлечь к себе зрителей или оказаться незамеченными. И это требует прежде всего более активного участия кинематографической печати в духовной жизни широких слоев зрителей, в прокатных судьбах картин, в приближении общественно значимой, художественно интересной части репертуара к аудитории.

Фильму «Остановился поезд» было посвящено много рецензий, но почти во всех публикациях его содержание и художественные свойства рассматривались вне связи с интересами публики или, точнее говоря, вне соотношения с ними. То, что мы называем зрительским потенциалом картины — ее способность к жизнедеятельности в реальном кинематографическом процессе, к общению с массовой аудиторией, — не получило отражения в печати даже в краткой рекомендательной форме.

Обращение, решительное и конкретное, к зрителю, к его проблемам есть, в сущности, требование времени. И с течением времени критические статьи с внутренней ориентацией на проблемы киноаудитории станут, по-видимому, еще более необходимыми. Однако писать о том, как фильм будет принят зрителями, и тем помогать его долгожительству в репертуаре, действительно не просто. Мне кажется, здесь нужны специальные знания, навыки социологического анализа, понимание прокатных проблем и забот, разностороннее и ориентированное на зрителей истолкование фильма. В этом случае критическая оценка художественного произведения как целого может быть полнее и точнее.

Рано или поздно появятся и аналитические обозрения зрительских интересов, объясняющие загадки и парадоксы успеха и провала картин. Это должны быть не информационные материалы о «прохождении» фильмов по экранам кинотеатров, а нечто большее — исследование зрительского восприятия, экскурсы в область общественного сознания.

И вот что нужно подчеркнуть. Критик, интересующийся проблемой успеха картины и прокатными условиями, которые его обеспечивают, прежде всего задается вопросами: а каким он может быть, этот успех? И с чем его соотнести? Здесь важно то, что отсчитывать его нужно не с нуля, а с того предела, какого в состоянии достигнуть массовость аудитории именно этого фильма. Точка отсчета — прогноз кинопосещаемости. Только с этой позиции можно судить, исчерпан ли «потенциал» картины, то есть все ли зрители, чей интерес близок художественному произведению, пришли в кинотеатры. Напротив, расчет с нуля поставил бы все фильмы в один ряд, в одни условия, не считаясь с их типологией. Но фильм «Остановился поезд», о котором мы сейчас говорим, не сродни приключенческим или комедийным лентам. Это изначально разнотипные произведения, у них несхожие художественные задачи и выразительные средства, и, как следствие, они отличаются качественными и количественными характеристиками аудитории.

Опыт социологических исследований говорит о том, что у каждого фильма есть своя верхняя точка зрительской посещаемости. Как говорил здесь Фуриков, свой зрительский потенциал. И нет ничего зазорного в том, что один фильм изначально может собрать аудиторию меньшую, чем какой-то другой.

Социологический отдел Института киноискусства постоянно работает над системой прогнозирования посещаемости фильмов; в таком прогнозе традиционные методы искусствоведческого анализа сочетаются с некоторыми специальными приемами и средствами, исследующими проблему в количественных аспектах. Фильму «Остановился поезд» мы прогнозировали 8—9 миллионов зрителей. То, что он собрал меньше, возможно, заслуживает отдельного анализа.

Но вообще-то вся система прогноза должна резко отделяться от репертуарной политики, потому что прогноз лишь дает сведения, на основании которых тот, кто проводит репертуарную политику, должен что-то решать. С другой стороны, прогнозирование мы отделяем от сферы кинотворчества. Ведь подлинное искусство глубоко оригинально, и если мы хотим видеть на экранах выдающиеся, уникальные картины, не следует использовать прогноз как средство давления на индивидуальное творческое начало.

Цифры прогноза — это своеобразно выраженная цель прокатной деятельности. Но и зная их, в кинотеатрах порой не умеют использовать всех средств достижения этой цели. Вот почему на меня произвел сильное впечатление рассказ Вадима Викторовича Белявского о подлинно творческих поисках организационно-методических форм работы с фильмом «Остановился поезд» в Москве. К сожалению, такая работа отнюдь не повсеместна. Скажем прямо, информация о прогнозируемой посещаемости нередко расходится с бытующей в среде администраторов кинотеатров. Они выводят оценки из собственных эмпирических и порой неточных представлений о зрительском потенциале картин.

Неустойчивость оценки фильмов — уязви-

мая черта прокатной ситуации. Как бы там ни было, прогноз — это лишь проект, он повисает в воздухе без продуктивной деятельности людей, работающих в киносети. От директоров и администраторов кинотеатров зависят реализация любого плана, осуществление или провал любого прогноза. И поэтому они должны получить более определенную и надежную информацию о репертуаре фильмов, нежели это принято сегодня.

У нас есть журнал «Новые фильмы». В нем дается рекламное изложение содержания, но там нет прямых сведений о прогнозируемой посещаемости. Я думаю, если бы мы получили определенные установки, какой это фильм, к кому обращен, где прежде всего должен идти, какая категория, какие слои дифференцированной аудитории будут смотреть этот фильм, то это была бы информация более ценная. Ведь противоречия, о которых здесь говорилось, свидетельствуют о том, что мы, зная цель, не знаем всех средств, необходимых, чтобы ее достигнуть.

Картина «Остановился поезд», как всякое серьезное и художественно оригинальное произведение, имеет большой зрительский потенциал. И судить о нем нужно, не ограничивая временну́ю шкалу одним годом. Анализ социальных проблем и психологии человека, предпринятый авторами, — нелегкое зрелище. Мне приходилось читать, слышать, что картина Абдрашитова и Миндадзе несколько схематична, и эта ее черта, ослабляя эмоциональный эффект, сужает масштабы киноаудитории. Да и здесь было высказано такое мнение.

Я думаю, что это не так. Особенности фильма нельзя рассматривать как просчеты замысла. Но они же, особенности фильма, должно сказать, сдерживают массовую зрительскую посещаемость. Картина предназначена для зрителей, которые готовы вместе с авторами к тому, чтобы исследовать корни острого социального конфликта. Тут творческие решения изначально обращались не столько к чувству, сколько к разуму человека. Режиссер и сценарист рассчитывали преимущественно на рациональное, а не на эмоциональное восприятие. Они намеревались пробудить в зрителях желание подумать над проблемами, которые возникают в жизни. Такой замысел требовал, естественно, особых художественных средств и как бы ограничивал активность зрителей.

Представить заранее, какой отклик эта картина вызовет у зрителей, было сложно. Снять с нее клише «детектив» нелегко — она построена на материалах «следствия по делу». Вот почему в некоторых кинотеатрах сдержанное отношение к фильму со стороны определенной части публики было воспринято как неожиданность. Возможно, здесь было упущено время для подготовки более целенаправленного показа картины.

А фильм обладает жанровой определенностью, жанровой доминантой — перед нами социальная драма. Развитие сюжета происходит в диалогичной, разговорной форме. В центре зрительского восприятия — логика мыслей, а не стихия прямого действия. Авторы сознательно отказываются от использования сильных, шоковых средств, вызывающих резкую эмоциональную реакцию. Железнодорожная катастрофа изображена скромно. А сколько тут было возможности для зрелищных эффектов! По счастью, режиссер ими не соблазнился. Режиссера и сценариста интересует не столько авария, сколько ее причины: нравственные коллизии, связанные с осмыслением случившегося — гибелью человека. Фильм раскрывает перед людьми мир их собственных моральных устоев и сознания. Авторы стремятся к тому, чтобы зрители сами, следя за событиями, прошли путь к правде. Вот почему картина лишена «морали», назидания, прямого урока. С художественной точки зрения, это единственно верно, хотя с самого начала здесь обозначился риск: далеко не все зрители поймут создателей картины.

Сложный острый конфликт без предложенных в финале решений определенная часть аудитории (и притом совсем не малочисленная) воспринимает с разочарованием. Тут авторы пошли против лености мысли, против бытующей склонности к подсказкам. Но принятое ими условие — разговорная форма сю-

жста — создает впечатление, будто сами авторы в поисках истины не находят последнего, своего, авторского, слова диалога. Это тоже могло сдерживать зрительскую посещаемость.

Некоторые формально-содержательные черты картины прямо или косвенно задевают устоявшиеся в обиходе ценности и привычки. Авторы хотят вскрыть условия, которые привели к гибели машиниста. А зрители все переводят в этический план. Их интересует: герой или преступник этот человек? Известно, что особый успех в аудитории получают фильмы, которые дают зрителю возможность сопереживать изображаемой на экране личности. Авторы же не используют эту возможность, наделяя каждого героя чертами, которые предупреждают от слишком однозначного им сочувствия.

Перестройка психологии массы людей — дело не одного дня. Свойственное недалекому прошлому всепрощенчество по отношению к таким явлениям, как неорганизованность, недисциплинированность, разгильдяйство, находится в резком противоречии со взглядами следователя Ермакова. И потому его требовательность и настойчивость в утверждении буквы закона не всегда воспринимаются без оговорок. Но пафос его нелегкого пути к истине нам близок. И он мужествен, этот пафос.

Известно, кино формирует публику быстро, и притом по своему подобию. В этом его огромное влияние. Плохие и средние фильмы подрывают престиж кино. Качественный репертуар — это уровень воспитания нашего зрителя. Нет более действенного средства художественно развить человека, чем интересный, содержательный, оригинальный по форме фильм. И, по-видимому, художественный вкус — это созданная в зрителе способность воспринимать высокохудожественный фильм.

Истинное значение для публики картины «Остановился поезд» — велико. Тот, кто ищет в кино не только развлечений, а ждет честного разговора о насущных вопросах современной жизни, будет смотреть этот фильм с интересом. Эта картина не скоро исчезнет из действующего репертуара, она из тех, которые действительно воспитывают, формируют наше сознание, изменяют нашу психологию. Вот почему все средства, какими обладают кинопрокат и киносеть, должны использоваться в поисках наиболее успешного показа.

Мы, социологи, — за прокат массового выпуска, за дифференцированный, долговременный, клубный — за все формы работы с проблемными фильмами.

А. Миндадзе. Прежде всего я хочу поблагодарить журнал «Искусство кино» за то большое внимание, которое было уделено нашей картине, и всех, кто принимает сегодня участие в нашем разговоре о фильме. Особая благодарность кинофикаторам Москвы, которые много сделали для продвижения фильма к зрителю.

Хотя в прокате фильма по всей стране были, наверное, какие-то издержки, зрителей, думаю, могло быть несколько больше, но, как правильно было здесь сказано, — не принципиально больше. Зрительский потенциал его мыслился примерно в тех рамках, в каких определился реальный зритель.

Но я не думаю, что замысел этого фильма мог быть решен принципиально иначе. Это не история о следователе, который стреляет, преследует, демонстрирует приемы карате. Это и не история несчастного человека-жертвы, который был бы осужден. Это не история о том, как у журналиста возник «дорожный» роман. Просто два неказистых немолодых человека разговаривают между собой в гостиничном номере заштатного городка. Не думаю, повторяю, что фильм мог быть решен иначе. Конечно, не исключено, что он мог быть решен лучше, но в тех параметрах, которые нами были задуманы.

Вот все, что я могу сказать, еще раз выразив большую признательность тем, кто уделил нам, авторам фильма, такое большое внимание.

В. Абдрашитов. Я с огромным интересом прослушал все, что здесь говорилось, и так же, как и Миндадзе, хочу поблагодарить всех выступавших товарищей и особенно редакцию журнала, привлекшую к нашему фильму общественное внимание.

Хочу сказать спасибо и лично В. В. Белявскому за ту работу, которая проводилась с картиной в Москве. Думаю, что если бы такая работа была проведена по Союзу, картину посмотрело бы бо́льшее число зрителей. Однако... намного ли? Абсолютно согласен с мыслью о том, что каждый фильм имеет свой количественный зрительский потенциал и прокат может лишь немного расширить или сузить его.

Должны ли авторы картины думать о прокатной судьбе фильма? Ну, разумеется. Мы тоже думали и, более того, прогнозировали число зрителей — 8—9 миллионов.

Можно ли было при работе над картиной каким-либо способом заведомо расширить аудиторию? Наверное. Но тогда, как тоже правильно здесь говорилось, это был бы другой фильм. А главное — про другое. Думаю, что, выиграв в количестве зрителей, мы бы утратили их «качество».

Отвлекаясь непосредственно от нашего фильма, хочу сказать, что воспитание зрителя — дело очень сложное, неоднозначное, проблема непростая, и заниматься этим делом нужно всем нам сообща: и художникам, и критикам, и прокату, и социологам. Но во всех случаях только количественными показателями, как правильно отмечают Г. Лифшиц и Л. Веракса, здесь оперировать нельзя. Я лично рад, что картина сделана еще до того, как внедрена система прогнозирования будущего успеха фильма еще на стадии киносценария. Вот Л. Фуриков считает, что такой прогноз полезен. А я с сомнением отношусь к этому, зная, что многие сценарии (ставшие уже́ готовыми и замечательными фильмами) просто не были бы запущены в производство при таком прогнозе. И если довести эту идею до логического конца, появится возможность «составлять» на электронной машине, изготовленной в НИКФИ, сценарии с очень большим количественным зрительским потенциалом. О чем же мы все тогда будем говорить со зрителем? Не опасно ли подменять заботу о воспитании зрителя заботами о зрительской посещаемости?

Точка зрения

Б. Дуров

Зритель превыше всего

Жизнь порой подбрасывает такие сюжеты и реплики, какие ни один даже самый изощренный ум сочинить не сумеет. На весьма уважаемом собрании один уважаемый прокатчик допустил замечательную оговорку. Защищая картину от нападок критиков, прокатчик выдвинул следующий неотразимый аргумент: «Это очень хороший фильм, — сказал прокатчик. — Его посмотрело двадцать миллионов рублей».

В каждой шутке есть доля шутки, и, отсмеявшись свое, все как-то враз призадумались: всегда ли кинематограф, пытаясь планировать свой финансовый успех, учитывает своего зрителя, видит ли он за миллионами проданных билетов конкретных людей?

В дискуссии о развлекательных жанрах чересчур часто упоминается фильм Станислава Говорухина и Бориса Дурова «Пираты XX века». Абсолютный рекордсмен проката, этот фильм стал удобной критической мишенью. Ругать его просто — особенно тем критикам, у которых развито чувство юмора. Хвалить его трудно — особенно тем критикам, которые всегда были в ладах с логикой и вкусом.

Но тем не менее у фильма есть колоссальный, ни с чем не сравнимый успех, у него миллионы поклонников и почитателей (У нас в стране его посмотрело около 87 миллионов зрителей.) Так что цена успеха день ото дня растет и крепнет. Как же возник этот фильм и как возник его успех? На эти вопросы, которые в той или иной форме варьируются в дискуссии, мы

Обмен мнениями о развлекательных жанрах в кино продолжается. Начало см. «ИК», 1984, № 1, 2, 3.

попросили ответить режиссера фильма «Пираты XX века» Бориса Дурова.

— Борис Валентинович, не кажется ли вам, что вас как-то чересчур поспешно отнесли к числу режиссеров, работающих в жанре приключенческого фильма? Ведь у вас практически только одна такая картина...

— Нет, был еще фильм «Повесть о чекисте», который мы делали со Степаном Пучиняном.

— Там совсем другое, и к этой картине мы еще вернемся. А вот такая зрелищная картина, как «Пираты...» — единственная, которая с ходу сделала вас «исповедником» приключенческого фильма.

— Меня, надо сказать, бросает из жанра в жанр. Я в силу своего характера не могу всю жизнь заниматься одним и тем же. После «Пиратов...» мне многие говорили: «Снимай продолжение, сделай еще несколько таких картин». А мне уже скучно над этим думать и работать. И после «Пиратов...» я на «Молдова-филме» сделал картину «Родила меня мать счастливым» — это довольно напряженная психологическая драма; затем на Киностудии имени М. Горького я снял совершенно отличную и от «Пиратов...», и от «Родила меня мать...» картину. «Не могу сказать «прощай» — откровенная мелодрама, и я сознательно снимал именно мелодраму.

Видимо, для остроты полемики меня причислили к этому жанру, хотя, скажем, сейчас я работаю над иным материалом, снимаю так называемый «школьный фильм» — «Лидер» — по сценарию Даля Орлова. Это картина о мальчишке-максималисте.

— О неформальном лидере коллектива?

— Нет, лидером его назвали вот почему. Мальчишке пятнадцать лет, но он уже давно, года три-четыре назад, твердо решил, кем он будет. И сейчас делает все возможное для осуществления своей цели, готовя себя к будущей жизни и профессии. Вот такой парень — увлеченный своим делом, подчиняющий этому все, подсчитывающий каждую минуту. Современный Рахметов — на гвоздях только не спит.

И дома, и в школе из-за этого его максимализма возникают конфликты. Но я считаю, что нашему обществу крайне нужны такие люди — умеющие идти к своей цели, дорожащие своим временем, пытающиеся сделать максимально возможное, выжать из себя массу полезного. В конечном итоге это прагматик, но мне симпатичен такой тип героя.

— А вам не кажется, что обычно вокруг таких людей образуется некая зона пустоты? С ними трудно дружить, общаться...

— Да-да, точно абсолютно.

— Вы бы хотели иметь такого человека в друзьях?

— Я бы хотел. Хотя бы для разнообразия. Уж больно много у меня друзей безалаберных, бесшабашных, пускающих свое время на ветер. Хотя сам я, надо сказать, не совсем такой человек.

— Умеете себя организовать?

— Умею. Во мне есть те черты, которые присутствуют у героя «Лидера». Может быть, и поэтому мы назвали его Борисом.

— Раз вы так активно пробуете себя в разных направлениях, то не случайно и ваше обращение к такому сценарию, как «Пираты XX века»? Видимо, вы хотели испытать себя и в этом жанре?

— Да, конечно.

— А вы предвидели такой феноменальный успех?

— Да, мои товарищи не дадут соврать. Я всегда ставлю перед съемочной группой четкие задачи, учитывающие все — вплоть до количества будущих зрителей. Я считаю, что люди должны ясно представлять себе, что и для кого они делают. Когда я собрал группу фильма «Пираты XX века», то сказал: «Ребята, мы будем непрофессионалами, если нашу картину не посмотрят семьдесят миллионов зрителей». А это был 1978 год, когда, вспомните, значительно снизился зрительский интерес к отечественному кинематографу.

Принимаясь за «Пиратов...», я в какой-то мере делал сознательный шаг в сторону кассового успеха ленты. Мне стало дико обидно, что очереди стоят на иностранные фильмы, а не на наши. И я получил огромное удовольствие, когда в одном маленьком сибирском городе директор кинотеатра рассказала мне, как желающие попасть на фильм порушили кáссу. Я спросил: «Да что же здесь хорошего — кассу разбили?» «Ну и ладно,— ответила она,— это ведь прорывались на наш, советский фильм. Я радовалась тогда, что нашим, советским фильмом перевыполнили план».

И в самом деле, кто-то из нас, режиссеров, должен взять на себя эту миссию — сделать все возможное, чтобы вернуть советским фильмам советских зрителей.

Конечно же, огромное значение имела экономическая реформа кино, когда перед создателями фильмов была поставлена задача делать зрелищные картины, когда авторы стали зависеть от проката. Люди по-другому заработали. Именно в то время появились «Экипаж», «Москва слезам не верит», «Сыщик»... А сейчас эта волна, мне кажется, отхлынула.

Я считаю, что надо всячески поддерживать тех режиссеров, которые прежде всего думают о зрителе. Пусть снимаются фильмы разные, в том числе и психологически тонкие, рассчитанные на определенную аудиторию. Но если каждый год у нас не будет прокатных лидеров, мы не сумеем внушить зрителям прочное чувство доверия к отечественным картинам.

Вот В. Дмитриев в своей статье инкриминирует мне то, что я увлекся кинематографическими забавами в ущерб нравственной концепции, что я провожу в фильме мотив убийства с удовольствием, мотив кровавой игры, мужского развлечения... Да ничего подобного мне и в голову не приходило!

— «Нам не дано предугадать, как слово наше отзовется...»

— Ну, хорошо, если в моем фильме пират Салех побивает нашего моряка — разве не должен он ему ответить, и ответить троекратно? У зрителей должно возникнуть чувство ненависти к бандиту, желание, чтобы наши ребята сломали ему ребра.

Как-то в зрительном зале рядом со мной сидели два простых мужика. И когда герой, которого играл Николай Еременко, наконец «задвинул» пирата Салеха, они оживились: «Ну, наконец-то наши научились бить!» Это была гордость простых людей за нашего парня. Гордость за то, что он умеет делать все.

— Как-то на одной встрече со зрителями Николая Еременко спросили, снимался ли он с дублером. Актер ответил, что если бы у него был дублер, ему вообще нечего было бы делать.

— Я уверен, что появление такого героя в советском фильме — явление принципиально нужное. Ну хватит нам восхищаться парнями из «Великолепной семерки»: отличные ребята, все умеют! А наши-то что? Наши не умеют, что ли? Мало, мало у нас фильмов, где есть герои активно действующие, решительные, смелые.

Мне кажется, что тем самым мы в какой-то степени разоружаем подрастающее поколение. Мальчишки растут феминизированными, не умеют постоять за себя, за девушку. Кинематограф должен с детских лет воспитывать в мужчине мужчину. И мальчишки, столь подверженные силе примера, должны видеть эти примеры на экране. Как надо поступить, чтобы оборонить слабого, что надо сделать, чтобы защитить девушку...

— Вы полагаете, что кинематограф способен вот так, впрямую воздействовать на зрителя?

— Я считаю — да.

— И что фильм может научить мужеству?..

— Да, может. Мальчишки воспринимают кино как саму жизнь. Им хочется походить на смелого и благородного героя. Наверное, поэтому, как показывают письма, мальчишки по пять-десять раз смотрели фильм «Пираты XX века».

— Вы правильно, по-моему, заметили, что сейчас волна приключенческих, развлекатель-

ных фильмов несколько отхлынула. В связи с чем, как вам кажется, это произошло? И нет ли в этом «вины» критики, обычно сдержанно воспринимающей такого рода картины?

— Вы знаете, годы делают свое дело. Я раньше обращал на прессу огромное внимание. Положительные рецензии меня крайне радовали, отрицательные крайне огорчали. Сейчас и к тому, и к другому я отношусь гораздо сдержаннее. Я понял, что ничего это в моей жизни не меняет. Я делаю то, что считаю нужным делать, и делаю это, по-моему, достаточно профессионально. Поэтому меня сейчас все меньше задевают неодобрительные мнения. Но я скажу — не с позиции режиссера разруганного фильма...

— Почему только разруганного? Были же и положительные рецензии...

— Да? Я уже не помню. У меня только осталось ощущение, что пощипали картину солидно. Так вот, я считаю, что по большому счету упреки критики в адрес фильма неправильны и несправедливы. Я искренне так считаю. На самом деле пиратство существует. Это реальность нашего дня. И хотя, казалось бы, сюжет фантастический — ничего такого не было, но могло бы быть, все соответствует действительности. Мы выбрали момент, когда наши герои, попав в экстремальную ситуацию, могут полностью раскрыться. Но что делать — ситуация эта кровавая. И как в ней обойтись без жестокости, без крови, без драк не на жизнь, а на смерть, без выстрелов — я просто себе этого не представляю. Неужели языком дипломатических нот должны были наши герои изъясняться с пиратами?

До меня просто не доходит, как можно упрекать фильм в излишней жестокости. Ведь герои поставлены в ситуацию, когда им приходится бороться за свою жизнь, за жизнь и честь своих товарищей, за честь судна, за честь Родины.

Вот вы спрашиваете, почему волна подобных «зрительских» фильмов спала? Да потому и спала, что, видимо, на основании критических выступлений печати многие сделали соответствующий вывод. «А зачем мне быть козлом отпущения?»— вполне могла возникнуть и такая логика. Пресса ведь играет определенную роль и в судьбе фильма, и в судьбе режиссера. И перед режиссером может встать закономерный вопрос: «А надо ли мне ставить такой фильм, если его все равно в прессе разругают? Лучше я сниму что-нибудь менее уязвимое, и пусть лучше вообще ничего не напишут».

Я бы мог снять еще пару подобных «Пиратам...» картин, у меня есть масса сюжетов, масса идей, которые, реализовавшись в фильм, могут дать 50, 60, 70, 80 миллионов зрителей. И я уверен, что сделаю еще картину, которую посмотрит сто миллионов зрителей. Благородный, милый, ироничный сюжет — есть у меня такой. Но, уже рассказывая о нем, невольно думаю: а как к этому отнесется пресса, не станет ли и этот фильм «козлом отпущения»? Как человек азартный, я могу этим пренебречь, но вот многие мои коллеги — знаю из разговоров с ними — очень считаются с будущим мнением о своих картинах.

Для меня же главная радость — не статья в газете, а письма зрителей и их неподкупное мнение. Это и большая радость, и большая школа жизни. Хотя, конечно, положительная рецензия в какой-то мере приятна, бываешь каждый раз благодарен автору за теплые слова.

— Ваша картина «Не могу сказать «прощай» собрала гораздо меньшую зрительскую аудиторию...

— Конечно. Так и планировалось. Прежде всего, возрастной адрес картины был несколько выше, а чем он выше, тем успех будет ниже. Ведь миллионные цифры прокату во многом дают мальчишки: каждый из них смотрит понравившийся фильм по нескольку раз. Но и картина «Не могу сказать «прощай» имела большой кассовый успех: за восемь месяцев проката — 32 миллиона зрителей. Когда мы начинали работать, я сказал съемочной группе: «Соберем 50 миллионов». Но фильм ведь еще идет, его еще смотрят...

Впрочем, мне известно, что и «Пираты...» до сих пор идут в переполненных залах. Ведь растут новые мальчишки.

— А нет новых таких фильмов?

— Таких новых фильмов — с романтикой, с детективной интригой, с яростными схватками, с радостью победы — просто нет. Помню, когда Станислав Говорухин рассказал мне идею «Пиратов...», я сразу почувствовал, что это абсолютно «зрительская картина». И сразу понял, что мне будет интересно это снимать. Например, я поставил перед собой задачу построить затопляемую декорацию. У нас до этого ни в одном фильме не было такого эпизода, где бы человек плыл в абсолютно затопляемой декорации. А ведь нам, режиссерам, надо думать и о таких чисто технических задачах, чтобы как-то двигать вперед нашу кинопромышленность. Мы же к этому часто относимся несерьезно, все норовим работать кустарным способом...

Я сейчас предложил сделать детский фильм «Приключения доисторического мальчика», который, уверен, посмотрит ничуть не меньшее количество зрителей, чем «Пиратов...» Но это все надо «украсить» чудищами — динозаврами, птеродактилями, ихтиозаврами. Однако боюсь, как бы не пришлось обойтись одной только пещерой.

— Я хорошо помню ваш «тихий» детектив — «Повесть о чекисте». Там вы пользовались очень скромными средствами выразительности, а эффект был внушительный. Хотя прошло с тех пор пятнадцать лет, картина вспоминается в деталях...

— Да, это был первый сценарий Рустама Ибрагимбекова, и успех фильма у зрителей и у критики был просто ошеломляющим. Мы были завалены газетными вырезками с потрясающими рецензиями. Да и число зрителей по тем временам было немалым — примерно 40 миллионов. Но там и задачи были другие: мы делали фильм об одиночестве разведчика, о ситуации «свой среди чужих». «Тихий», как вы говорите, детектив требовал и «тихих» выразительных средств, особой сдержанности.

Но все же я — за кинематограф яркий, зрелищный, с открытыми страстями, с напряженной интригой, с экстремальными ситуациями, в которых интересно и героям, и зрителям.

«Вялый» кинематограф — это уже не кинематограф, потому что у него нет зрителей. А без зрителей — какое же это кино? Ведь гораздо плодотворнее снимать кино, которое найдет отклик в сердцах и душах миллионов, многих миллионов зрителей. И я чувствую своего зрителя, чувствую, чего ему в кинематографе недостает, и по мере возможности и таланта пытаюсь восполнить зрительскую тягу к такого рода фильмам, как «Пираты XX века». Смею вас и всех заверить, что никакого вреда такие фильмы людям не приносят. А пользу — огромную. Да и какой режиссер берется за картину с целью сделать ее «вредной»? Я таких не знаю. Другой вопрос, что получается в итоге. Но это уже дело вкуса, характера восприятия. Не на все вкусы можно (да и нужно ли?) угодить, и не все мнения нужно учитывать.

Я счастлив тем, что у моих фильмов есть зрители, что их много. Значит, труд не пропал даром, не ушел в песок, значит, фильм попал точно по адресу. И это ощущение дает главное — желание работать, выдумывать, ставить перед собой новые задачи. Постоянно искать дорогу к зрителю. И не сходить с этой дороги. Так я думаю, так я и работаю.

Беседу вел Валерий Туровский

От редакции

Вряд ли своеобразие мнений, разница позиций, выявившихся в ходе и того и другого собеседования, нуждаются в дополнительном комментарии. Целесообразно лишь обратить внимание читателя на то, что оказалось объединяющей особенностью двух материалов, задуманных и реализованных редакцией в разное время и с разными намерениями. И в том и в другом случае, когда собеседники пытались дать однозначный ответ на волнующие их вопросы, каждый ответ, по сути, оказывался детонатором вопросов новых, не менее сложных.

Так, скажем, можно принять как тезу, охватывающую многие аспекты проблемы «фильм—прокат—зритель», мысль Л. Б. Фурикова о двустороннем, встречном движении в пространстве

этой проблемы: фильма к зрителю и зрителя к фильму. Но разве достаточно для успеха и пользы дела ограничиться подобной констатацией, не попытавшись понять закономерности встречного движения, добраться до реальных резервов расширения зрительской аудитории фильмов, подобных по своему художественному уровню и гражданскому потенциалу фильму «Остановился поезд». Ведь, как верно заметил А. Миндадзе, если бы авторы этой ленты двинулись навстречу зрителю, ориентируясь на испытанные атрибуты кассового успеха, они рискнули бы смысловой, идейной сущностью фильма. А при такого рода возможных потерях зачем дополнительные миллионы зрителей?

Реплика В. Абдрашитова: «Не опасно ли подменять заботу о воспитании зрителя заботами о зрительской посещаемости?» — указывает одно из важных направлений «двустороннего движения», однако это направление нужно еще поискать, проторить. И тут есть встречная опасность: можно увлечься воспитанием зрителя, отвлекаясь от того реального репертуара, который предлагает ему киносеть. Можно отвергнуть с высокомерным негодованием фильм — предмет сегодняшних радостей и волнений массовой аудитории и поставить под сомнение эффект воспитательной работы, безупречной по академическим канонам.

В такой связи особенно подкупает безоглядная готовность Б. Дурова — одного из рекордсменов нашего кинопроката — идти навстречу своему зрителю: высокий коэффициент зрительского присутствия на фильмах режиссера — главный аргумент в его эстетических и этических исканиях. Но, может быть, формула повышенного интереса к фильму скрыта глубже, в тех сферах содержания фильма, о которых почему-то не упомянул Б. Дуров в публикуемой нами беседе. Что же касается яркой зрелищности фильма, то здесь слышатся отзвуки многих кинодискуссий. Приходилось и приходится слышать сетования на то, что мы редко заимствуем у западного кино технологию управления зрительским вниманием, технологию активизации интереса зрителей к фильму. Безусловно, в изоляции от мирового опыта нельзя решать и проблему «фильм—прокат — зритель». Однако опыт этот не стоит сводить только к «рецептуре успеха». Такого рода рецептура не предусматривает рождения «Поэмы о море», «Судьбы человека», «Баллады о солдате», «Председателя», «У озера», «Восхождения» и многих других фильмов, которыми наше кино не просто гордится, но которыми оно живо.

Так как же быть? Может быть, не ломиться в открытые двери, смириться с существованием двух русел нашего кинопроцесса: русла размышлений и русла развлечений? Но тут мешает осознание, что мало, недопустимо мало зрителей собирают фильмы, подобные работе А. Миндадзе и В. Абдрашитова. С этим тем более не хочется мириться, когда вспоминаешь о широком зрительском успехе таких фильмов, как «Калина красная», «Дочки-матери», «А зори здесь тихие...», «Москва слезам не верит», «Особо важное задание».

Феномен их успеха, честно говоря, изучен нашей теорией и критикой не слишком подробно. А между тем его внимательное исследование и пристрастное осмысление могли бы открыть глубины общественного сознания, на которых произведение взаимодействует со своей аудиторией особенно эффективно. Об этом интересно размышлял Г. М. Лифшиц, призывая критиков при оценке фильмов брать в расчет социальные и нравственные запросы, интересы и ожидания аудитории. Ну, а если призыв переадресовать к тем, кто планирует кинопроизводство, формирует сценарный портфель Госкино и студий, принимает непосредственное участие в создании фильмов? И если не поверхностные, сиюминутные, но глубинные, сущностные интересы аудитории станут негасимым ориентиром на путях «двустороннего движения»? Ответы напрашиваются сами собой, но и они повлекут за собой новые вопросы.

Так и получилось, что, намереваясь завершить эксперимент, связанный с прокатной судьбой одного фильма, мы приблизились к иному уровню рзговора о проблеме «фильм — прокат—зритель», обнаружив заново равновеликую важность всех ее составных, из коих образуется идейно-эстетический потенциал нашего кинематографа, его возможность и способность воспитывать у зрителя чувство гражданской причастности к общественным проблемам нашего времени.

Н. Зоркая

За закрытой дверью

Газетная пресса была сдержанной, кисловатой. Впрочем, ругали больше, чем хвалили. Некоторые рецензии вышли под рубрикой «фильм, о котором спорят», но настоящего спора, как и в случае предшествовавшей «Родни», не получилось. Рецензенты скорее остались каждый при своем мнении. Позиция «за» была наиболее четко выражена в статье Е. Громова «Последний диалог», опубликованной в «Литературной газете». Суждение «против», претензии, упреки

«БЕЗ СВИДЕТЕЛЕЙ»
Сценарий Н. Михалкова, С. Прокофьевой, Р. Фаталиева (по мотивам пьесы С. Прокофьевой «Беседа без свидетелей»). Постановка Н. Михалкова. Оператор П. Лебешев. Художники А. Адабашьян, И. Макаров, А. Самулекин. Композитор Э. Артемьев. Звукооператоры В. Бобровский, В. Мазуров. «Мосфильм», 1983.

фактически подытожил А. Плахов на страницах «Советского экрана» в рецензии, красиво названной «Шестой вечер для двоих».

В центре внимания критиков оказалась форма картины. Всего два персонажа и без имен, просто Она и Он — ее бывший муж. Соблюдены три единства: действие происходит в течение одного вечера в квартире, запертой на ключ, да еще и замок испорчен. Словом, типично театральная форма, что, кстати, и понятно: фильм снова, как и «Пять вечеров», является экранизацией пьесы. С другой стороны, и постановщику Никите Михалкову трудно было бы отказать в кинематографическом профессионализме.

Так что же это — «игра в театр», «полутеатр-полукинематограф» или, наоборот, истинное кино, искусство «агрессивное», которое «берет свое везде, где находит»? Вот и здесь, несмотря на сугубую камерность, «смелая смена планов и ракурсов... поразительная пластичность композиционных построений». Так гадали рецензенты и сошлись, пожалуй, на последнем.

И хорошо, и верно! Ведь было бы самонадеянно учить кинематографу мастеров такого ранга и опыта, как Никита Михалков и Павел Лебешев. «Ах, это театрально!», «Ах, это не кино!» — такие вздохи могут себе позволить какая-нибудь там дама-интеллектуалка, посетительница фестивальных просмотров, или киноклубный эксперт, почитающие себя навеки приобщенными к тайнам и истинам экрана. Но никак не кинокритик. Тот обязан помнить, что еще в первой, юношеской ленте «Свой среди чужих, чужой среди своих», снятой Павлом Лебешевым, Михалков полными пригоршнями, шутя и играя, бросал на экран отлично освоенные приемы киновыразительности, а далее каждым своим новым фильмом приумножал богатство современного киноязыка. Видимо, если режиссер и оператор после сверкающих снегов, пышных куртин и изумрудных далей «Обломова» сочли нужным запереться в типовой двухкомнатной квартире с потолками 2,50, если они после благоуханной чеховской усадьбы и прочувствованного «модерна» «Неоконченной пьесы...» решили запечатлеть беседу двоих в стандартном сегодняшнем жилище среднего горожанина и не позволили себе даже таких минут отдыха, какие в гремучем и пыльном городском аду «Родни» давал им парк, его нежный неоимпрессионистский пленэр, стволы деревьев в духе Дерена, фигуры в стиле Анри Руссо, — так было нужно художникам. Таковы замысел, условия, исходные обстоятельства данного произведения. Изволим их принять.

Скрепя сердце приняли! Но обидой на театр, исконной, вековой и, видимо, неистребимой неприязнью кинематографа к театру дышат критические строки. Это, дескать, от сцены, от театральной драматургии пришли на экран вместе с фильмом «Без свидетелей» мелодрама, нравоучительность, прямое противопоставление добра и зла. Смотрите на Нее, на Ирину Купченко, — идеал благородства, интеллигентности, кротости, только крылышек не хватает! А рядом Он, Михаил Ульянов, — такой хам, такой подлец! Подобный альянс неправдоподобен: по сюжету же получается, что у них была и любовь, и счастливая семейная жизнь, и потом, после разрыва, она ждала его целых девять лет. Здесь уж, конечно, театр запутал, решили критики. А. Плахов так и написал: «Хотя пьеса подверглась существенной переработке... в фильме не удалось до конца изжить черты прямолинейного морализаторства и агрессивной сентиментальности».

Между тем все это не вполне точно, и потому сначала придется внести некоторые фактические поправки. Не для полемики как таковой и не для оправдания театра, разумеется (сегодня, в конце столетия, видно, сколь неосмотрительны были лихие и кичливые киношники 20-х годов, предрекавшие «старорежимной сцене» верную и быструю смерть). Но точность в нашем критическом деле — это его этикет, предварительное и необходимое условие для поисков истины и справедливых оценок.

Так вот, пьеса Софьи Прокофьевой «Беседа без свидетелей», опубликованная журналом «Театр» (1981, № 9), отнюдь не мелодрама, а развернутый психологический этюд именно на тему парадоксальной духовной чужеродности двух людей. Это мужчина и женщина, некогда муж и жена. Он покинул свой дом, породнившись посредством новой женитьбы с неким академиком (распространенный современ-

ный вариант брака по расчету), но отношения продолжаются (алименты, его приходы к ней, воспитание сына-школьника и т. д.). Действие развертывается во время одного такого прихода бывшего мужа в свою бывшую квартиру.

Двуголосие пьесы необычно, сложно. Внешне идет разговор неровный, сбитый: то напряженное «выяснение отношений», то незначащий обмен репликами, то его попытка вернуть любовь, окончившаяся едва ли не насилием и скандалом, то нечто похожее на вечер воспоминаний. Но и эти переливы, смены ритма и настроения, откаты, так сказать, не окончательны, ибо под всем этим существует еще насыщенный подтекст, бурное подводное течение, образующее время от времени словно бы озерца, остановки, монологи персонажей, в которых выходит на первый план и в текст пьесы сокровенное.

Это минуты одиночества героев на сцене.

То Он, то Она в эти минуты, как указывает авторская ремарка, входят «в световой круг», отъединяются и от окружающего, и от партнера. Монологи — островки самовыражения.

Они-то и демонстрируют нам эффект психологической несовместимости или, может быть, вернее, неадекватной реакции людей на только что выслушанные слова, на поступки и теперешние, и давно прошедшие, на самые важные события их совместного прошлого, друг на друга, на самое жизнь, наконец. Она судит обо всем нормально. Он во всем видит злой умысел, хитрость и корысть.

Поэтому и сюжетные повороты-перипетии пьесы не предсказуемы, не предвидены читателем. Контрапунктом сплетены как бы две версии происходящих событий. И поначалу ситуация в каждый данный момент способна скорее направить вас на ложный след.

Только в финале первого действия (а всего их два) выясняется конкретная цель нынешнего его посещения и то основное событие, которое определяет, выражаясь терминами системы Станиславского, задачу и сверхзадачу. Дело в том, что эта покинутая женщина, забитая, усталая, вечно озабоченная, как говорят, собирается вторично выйти замуж. И не за кого-нибудь, а за Валентина Степановича Шляхова, его шефа, завлаба, доктора наук. Проверить этот слух и было целью прихода, а «сверхзадачей» — если слух подтвердится — помешать возможному браку любой ценой.

Потому что в нем видится неминуемый крах собственного благополучия, положения, карьеры — всего, чего он добивался и ради чего в свое время ушел из дома. По логике и системе расчетов, с которыми он привык существовать, брошенная жена наконец-то дорвется до мести. К тому же, как он подозревает, у нее есть затаенный «нож»: некогда он написал на Шляхова анонимку, сильно тому повредившую. Она теперь, конечно, выдаст. Все. Конец. «Такое чувство, что на тебя летит поезд, а ты стоишь как дурак, и ни вправо, ни влево».

Квипрокво, однако, в том, что она вовсе не помнит и даже не знала об анонимке. Писали с приятелем какое-то письмо, не поинтересовалась; вот что Димка тогда болел краснухой — хорошо помнит. Дело в том, что эту женщину (согласно его разглагольствованиям — хитрую хищницу, собственницу, «фальшивую монашенку») отличает простодушие. Она уверена, что ее замужество будет для него праздником: ведь обуза с плеч долой! И «коварства» у нее хватает лишь на то, чтобы не сразу его обрадовать. От реванша она далека, как от Луны.

Таков первый крупный сюжетный сбой и наглядно показанная несовместимость. Но главный «трюк» и эффект, а там и главный узел конфликта, автор приберегает для нас на потом, когда выясняется, что Димка вовсе не ее сын. Это его сын, рожденный от другой женщины, с которой он изменил ей, но усыновленный по настоятельному желанию жены. И сейчас по-прежнему в этом Димке, выросшем и превратившемся в трудного подростка, радость и смысл ее существования.

Вот какой драматургический материал оказался в руках у Никиты Михалкова, когда он начал репетировать «Беседу без свидетелей» в Театре имени Евг. Вахтангова, а потом в силу сложившихся обстоятельств перенес ее в павильон «Мосфильма».

Не только название изменилось. В сценарии и далее в фильме было произведено несколько операций, сгустивших концепционный смысл и заострившихся образы, углы, зигзаги. Сделано это

было постановщиком добровольно, специально, сознательно: подчеркнем это особо не ради одной лишь точности — этикета нашей профессии, но для того, чтобы посмотреть, каким путем пошел художник. Чем более неожиданно то или иное творческое решение, тем больше шансов (хотя и нет гарантии!), что оно не случайно, что оно свидетельствует о каком-то новом веянии в искусстве, о направлении, нами еще, может быть, не замеченном и не осознанном, но уже взятом теми, кто слышит более чутко, нежели мы, потребность времени. Так бывает.

У пьесы «Беседа без свидетелей» открытый финал, финал-многоточие. Не вытерпев мучительства, под натиском Она позвонила по телефону и сказала Шляхову, что все кончено. Вскоре раздаются настойчивые звонки в дверь квартиры. «Валя, Валя!» — зовет Она — и только, это последняя реплика. В фильме Валентин Степанович вместе с Димой (оказывается, они весь вечер занимались математикой, то есть сын и будущий отчим в полном контакте) бурят дрелью, рубят топором и ломают дверь, чтобы спасти пленницу, — ситуация педалирована.

Более того, сюжет фильма заключен в кольцо закадрового текста героини. Это «письмо из будущего», которое предваряет и завершает действие. Она пишет своему мужу Вале из пансионата, где отдыхает с их шестилетней дочкой, счастливая, любящая, спокойная. Кроме этого хеппи-энда мы узнаем из письма и о крахе Его: постарел, тесть-академик умер, все не ладится, лечился в больнице от пьянства...

Так уходит в прошлое, в «ретро» тяжкий вечер, который начинается на наших глазах. И все остальные купюры, вставки, коррективы, произведенные для фильма, ведут драму от размытой недосказанности к окончательной четкости. Драма на экране одновременно и упростилась, потеряв возможные для подобной жизненной истории дополнительные краски, нюансы и полутона, и приобрела поэтическую стройность, речь ясную, абсолютно прямую и в любви и в ненависти. Отсюда и та самая поляризация пер-

«Думается, работа эта принципиальна,
нова и для Ульянова, и для Михалкова,
чьи фильмы всегда были столь же «режиссерскими»,
сколь «актерскими»...

сонажей, о которой много писали рецензенты, и разный тон, разный почерк, какими пишутся Он, Она и ее аура в кадре.

Известно, как умеют заселить, обжить и обснять кинематографический павильон Никита Михалков и его постоянные коллеги-художники («Без свидетелей» вместе с А. Адабашьяном оформляли И. Макаров и А. Самулекин). В «Пяти вечерах» — захламленная, с салфеточками, полочками и бархатной довоенной скатертью, огромная и высоченная комната коммуналки — образ унылого одиночества Тамары Васильевны. Сонная, вечно зашторенная квартира Обломова на Гороховой улице — пожалуй, нет, не квартира Ильи Ильича, а берлога знаменитого гончаровского слуги Захара, где, как говорил незабываемо сыгравший его Андрей Попов, «все стены пропитаны им, как пылью, и в любой момент Захар может неслышно выйти из-за портьеры, из стены подобно «духу». Или отлакированный, дефицитный рай в «Родне»: мебельная стенка, занавес из пестрых бус-висюлек и бесподобная Нонна Мордюкова, орудующая на кухне в заграничном фартуке с красными полосами и белыми звездами на синем фоне...

Все это не только эпоха, воплотившаяся в вещах, в предметах материальной, так сказать, культуры. Жилище у Н. Михалкова еще, разумеется, и отраженный портрет героев, «имидж» их личности.

Так и здесь, в новом фильме, можно лишь удивляться, как буквально из ничего, из ординарщины составляется мир, не лишенный прелести и обаяния. Умеет это постановщик, ах как умеет!

Начало втягивает, завораживает. Экран полнится голубым сиянием. Волнующие минуты настройки инструментов, симфонический оркестр. Вот-вот польется так таинственно и печально мелодия из «Орфея» Глюка, жалоба флейты, полная любви и тоски.

Камера отъезжает — нас обманули. Оркестр и дирижер были всего лишь на голубом экране телевизора, поставленного как-то нескладно

...Михалков любит актера, знает его (еще бы — сам то и дело в его шкуре!), умеет поставить его в наиболее выгодное положение, дать ему «поиграть» всласть, от души, а иногда, как это тоже подобает режиссеру, и немножко обмануть».

в углу, и комната довольно неуютна, и перед ящиком женщина в халате, с волосами, завязанными полотенцем, вот уж просто классическое «неглиже», затрапеза в растоптанных тапочках и толстых носках! Но не спешите — постепенно будет проступать и сиять тихим светом прелесть нежного лица Ирины Купченко, ее печальных глаз, чистого лба, тонких, длинных пальцев рук. И белый оренбургский платок, наброшенный на плечи, покажется пушисто-серебристым, блестящим, царственным и теплым. Соло из «Орфея» — тоже Она, музыка ее души.

Мерцает, вспыхивает и гаснет матовое стекло в дверях комнаты, будто бы тени сейчас побегут по нему. Освещенный в глубине квартиры дверной проем-прямоугольник кухни, взятый в кадр из темноты прихожей, превращается в дополнительную игровую площадку. Под красной лампой-бра типовая кухня вдруг потеряла свою унылую банальность.

Движение камеры, то незаметное и мягкое, то с резкими наездами и применением широкоугольного объектива, постоянная смена точек съемки, контрапункт динамики и статики, двойные экспозиции, когда на портрет одного из персонажей наплывает другой, контрастный. Но ни одного нарочитого или формального ракурса, этакого старомодного «вида сверху» или чего-нибудь вычурного; все оправдано реальным пребыванием и передвижениями двух людей по квартире. Впрочем, условность все же есть: предусмотренный пьесой монолог-самораскрытие, эффект одиночества.

На экране это высвеченные крупные планы то одного, то другого, рождающиеся по ходу действия. Монологи на крупных планах обращены в зрительный зал и все-таки не совсем к зрителю: кажется (во всяком случае, так они смотрятся), актеры специально глядят чуть мимо глазка камеры, обращаясь еще и к собственной памяти, к себе — претворенное сценическое «в сторону», «a parte»...

Поистине из своего объекта съемки, скажем прямо, незавидного для экрана, кинематографисты извлекли все. Они поставили на службу Ей, героине, немую речь вещей, заставили говорить о Ней и фантастический антураж Димкиной комнаты, и фотографии на стенах.

Димкин мир — и пианино с табличкой «Автомат не работает», и манекен, одетый в красный атласный халат с надписью «Кассиус Клей» на спине, и затейливый механизм, с помощью которого потайной ящик секретера соединен с рядом стоящим «стражем», настоящим скелетом в боксерских перчатках, и все эти ворованные вагонные таблички «Москва — Душанбе» и прочее — говорит не только о хозяине комнаты, подростке, не отличающемся оригинальностью вкуса. Говорит о Ней. В этой квартире скромного достатка все отдается, все разрешается младшему.

А фотографии — былое счастье, в котором всегда соединены трое: Он и Она кормят грудного малыша из бутылочки, они втроем на лыжной прогулке...

К сложной, изощренной зрительной партитуре прибавьте фонограмму, жизнь звуков. И камертон картины, печальный голос «Орфея». И как продолжение оглушительной «Родни» вторгающиеся шумы нашего дня: грохот поезда за окнами и залп захлопнутой двери лифта на лестничной площадке, от которого сотрясается мебель. Опереточный канкан, сменивший в телевизоре симфонический концерт, капание воды из неисправного крана, максимум громкости ВИА на Димкиной аппаратуре. И — островками — музыка, написанная для фильма Э. Артемьевым, красивые и тревожные звучания, возникающие, как тема сына, Димки.

Такова атмосфера фильма, экранная атмосфера драмы «Без свидетелей».

Он, вечерний посетитель, возникает в квартире незаметно, тихо открывает дверь собственным ключом, охорашивается в прихожей, вынимает расческу, приглаживает и без того зализанные волосы, подкрадывается к Ней со спины, пока она сосредоточенно слушает музыку, заливисто, громко свистит в милицейский свисток — такая у него славная шуточка! — и сам хохочет, доволен.

М. Ульянов рассказывает: «Мне надо было сыграть характер, который поначалу невнятен, непонятен, трудно распознаваем: кто это? И только потом, постепенно, из раскрытия взаимоотношений с героиней увидится запутанная, как клубок змей, душа этого человека, состоя-

щая из слабостей, противоречий, жажды выжить. При всей остроте актерской игры от меня требовалось собирать образ мелкими мазками, почти китайской тушью, как бы «проявлять» этого человека. Те, кто занимается фотографией, знают, как при печатании снимков сначала не видно ничего, потом появляется нечто более определенное, потом вдруг начинаешь понимать, что это абрис лица или фигуры, потом этот абрис начинает приобретать плотность, потом видишь глаза, потом, потом, потом... и возникает фотография». Думается, работа эта принципиальна, нова и для Ульянова, и для Михалкова, чьи фильмы всегда были столь же «режиссерскими», сколь «актерскими». Михалков любит актера, знает его (еще бы — сам то и дело в его шкуре!), умеет поставить его в наиболее выгодное положение, дать ему «поиграть» всласть, от души, а иногда, как это тоже подобает режиссеру, и немножко обмануть.

Все это, наверное, и происходит в картине. Режиссер предоставляет артисту возможность виртуозно прописать человека в микродеталях поведения, в амплитуде от идиотской ухмылочки, привычки чуть фанфаронисто поднимать подбородок и покачивать головой до садистического глумления над жертвой, от слезливой сентиментальности до самовлюбленного кокетства.

«Обмануть» же режиссер, пожалуй, сумел артиста потому, что в силу общего постановочного решения и контекста характер на экране сразу абсолютно внятен и скорее не «проявляется», а разворачивается серией ракурсов.

И внешность проработана точно, беспощадно: пружинистая походочка в узких брючках, когда надо, вкрадчивая, подобострастная, и аккуратная манера разговора, и этот «западный» бархатный пиджак, и кашемировое кашне — так и видишь этого преуспевающего деятеля «при науке» в служебных кабинетах или в апартаментах академика, у кого он и зятем, и холуем.

А в квартире бывшей жены, хотя и без свидетелей, то есть зрителей, он беспрестанно играет. Перед нею, перед самим собой, ибо актерство въелось в натуру этого человека: он играет, так сказать, «по Станиславскому».

Маски, маски. Свой парень, верный старый друг, строгий и мудрый наставник, беспощадный судья-разоблачитель, а вот уже и «несчастненький», обиженный судьбой, и даже тайный влюбленный, в котором якобы вновь вспыхнула под пеплом сгоревшей любви неукротимая страсть. С истинной артистической тонкостью, филигранно, словно бы и вправду малой беличьей кисточкой, обмакивая ее в тушь, рисует Ульянов своего великого маэстро мимикрии. Каждый «актерский кусок» — очередной взятой роли, натянутой маски — доводится до предела, чтобы тут же, на опасном острие, вывернуться, увернуться и завести новую песню.

Психологическая вязь, филигрань запечатленных мелких низостей сочетается в игре Ульянова с крупными, смелыми, можно даже сказать, нахальными актерскими мазками «маслом», броскими гротескными образами. Таковы, например, моменты, когда Он, раздавленный, катается по дивану и торчат его какие-то жалкие коротенькие ноги или когда, облачившись в алый халат чемпиона и встав в триумфальную позу, Он вполне серьезно и торжественно зовет: «Иди ко мне, моя девочка...» Он смешон? Паяц? Ничего, Иудушка Головлев тоже любил паясничать, и Федор Павлович Карамазов, и Смердяков, и Фома Опискин тоже. Рядом с этой резкой, острой игрой, рядом с таким, прямо скажем, неприглядным партнером — Она, сыгранная совсем по-иному. Ирина Купченко — олицетворенная мягкость, прелесть, женственность. Однако только на поверхностный взгляд образ типажен: дескать, опять Купченко — тургеневская и чеховская героиня, «странная женщина», интеллигентка-бессребреница, мы ее знали раньше, видим теперь, как писали некоторые рецензенты.

Действительно, начиная с ее памятного кинодебюта в роли Лизы Калитиной из «Дворянского гнезда», Ирине Купченко, как мало кому из наших актрис, посчастливилось вывести на экран целую вереницу поистине положительных (вот где это слово совершенно уместно) женских образов, дать словно бы сюиту на темы, пожалуй, самого милого и чистого русского женского типа. Но героини Купченко индивидуальны, они разные, хотя им всегда, как и самой актрисе, свойственны серьезность, сдержанность и полное отсутствие пошлости.

Так и Она в новой картине. Было бы, пожалуй, неточно сказать, что это тип сугубо интеллигентный или, тем более, портрет современной «интеллектуалки». Она обладает скорее «умом сердца», который так ценил в женщине Л. Н. Толстой. В образе, созданном Купченко, как и в картине в целом, взят специфический срез научной среды, тот, который в быту называют «технарским», то есть имеется в виду техническая интеллигенция наших многочисленных ведомственных НИИ. В образе подчеркивается совсем не исключительность, а как раз обыкновенность, распространенность. «Странная» женщина (то есть самоотверженная, добрая, преданная и т. д.) в глазах создателей картины совсем не странная, а как раз нормальная, эталон жизненной нормы. Анормален Он.

Она — в душе, по природе — веселая, тянется к радости и свету. Даже в этот мучительный вечер в тяжком разговоре старается все перевести на доброе. Потому у Купченко так часта улыбка, широкая, открытая. А моменты какого-то контакта, милого, дружеского, напоминающего о былом, эти «чук-чук-чук, поехали», поднимая рюмку, какие-то переглядки?.. А рок-н-ролл под Димкину пленку, в который она включается так молодо и лихо? Спрашивают, как же такая женщина могла любить саморазоблачающегося подлеца? Увы, еще как могла. И не замечала, как катастрофически он менялся, падал. И любила. И любовь еще, быть может, в душе ее угасла не совсем, нити еще не окончательно оборваны. Во всяком случае, именно так читается игра Купченко.

Особенно же тонко и мастерски демонстрирует актерский дуэт фильма работу того самого, развинченного драматургом С. Прокофьевой механизма общения, тот феномен, который психологи называют «проекцией». Каждый из двоих проецирует, накладывает на партнера свою собственную душу. Он судит ее и все на свете применительно к подлости, немедленно выворачивая наизнанку и искажая любое слово. Она ухитряется и в этих условиях завысить его в своем представлении. Она видит его не таким, каким видим мы. Вот почему и возможна неравная любовь. Тут уж ничего не поделать.

Уверена, что перед нами — принципиально новый и интересный эксперимент. Картина может не нравиться именно из-за ее резкости и определенности, непривычных для сегодняшнего режиссерского авангарда. Такие контрасты полярности кажутся принадлежностью другого кинематографа, скажем, фильмов Б. Дурова. У нас ценятся «объективность», «неоднозначность», «противоречивость», «сплав характера», «конгломерат словно бы взаимоисключающих черт» и сложность, сложность, сложность...

И это закономерно, плодотворно, хорошо для искусства, взыскующего жизненной правды, смело пустившегося вплавь по морю житейскому без чужих лоций и обмелевших фарватеров. Мы еще учимся замечать те социальные явления и пласты частной жизни, которые слишком долго были вне поля зрения кинокамеры, учимся беспристрастности в их освещении и описании и не хотим, чтобы навязывались оценки, выводы, окончательные решения. Представить на суд зрителя тот или иной тип, сложенный нашей действительностью, то или иное социопсихологическое новообразование. Вот, дескать, смотрите, задумайтесь, решайте сами... С большим трудом преодолевая инерцию постоянной солнечной ясности или черно-белой резкой двуцветности, добились на экране объема, глубины, светотени. В течение нескольких десятилетий самостоятельное русло советского кинематографа, которое условно можно было бы назвать а н а л и т и ч е с к и м к и н о, накапливает свои достижения. Назовем наугад картины «Прошу слова» Панфилова, «Остановился поезд» Миндадзе — Абдрашитова, «Полеты во сне и наяву» Мережко — Балаяна. А «Частная жизнь» Юлия Райзмана и Анатолия Гребнева — куда уж дальше ходить?! Разве не охвачены в ее коллизиях, центральном конфликте, образе, созданном, кстати сказать, тем же Михаилом Ульяновым, альтернативы и противоречия жизни, не находящие разрешения внутри фильма, предложенные к анализу нам, зрителям? Финальный кадр, когда Сергей Абрикосов долго-долго смотрит на себя в зеркало и так и остается неизвестным, что же будет дальше с этим человеком, — это ли не классическое выражение того самого «открытого финала», который для нас является верным признаком аналитического

кинематографа? По сути дела, и Никита Михалков, начиная с «Неоконченной пьесы...», работал в том же русле, пусть и на ином материале. Краски начали сгущаться, режиссерская рука стала жестче в «Родне».

В последней картине досказано все. Да, добродетель торжествует, да, порок наказан. Но ведь это сделано художниками, достаточно изощренными в раскрытии жизненных сложностей на экране, в тончайшем социально-психологическом анализе, ради которого снята также и картина «Без свидетелей». И если нам угодно считать ее мелодрамой, да еще и «агрессивно морализаторской», нужно учитывать, что это, если так можно выразиться, «постмелодрама».

Наступают в жизни и в искусстве моменты, когда люди хотят, алкают утешения, награды добру и наказания злу. В этой потребности нет дурного, она возникает естественно. Ей, видимо, и захотел ответить Никита Михалков, подарив счастье своей милой героине хотя бы на экране. И вправду — не одной же Кате Тихомировой, героине фильма «Москва слезам не верит», и Гоше, счастливый конец. Ну, а ненавистного им преуспевающего карьериста Михалков и Ульянов не только полностью развенчали, но и наказали по заслугам. Что, разумеется, никак не означает, что теперь в их фильмах всегда будут подобные финалы.

И еще одна очень важная мысль напрашивается в итоге картины «Без свидетелей» (ее и высказали некоторые авторы статей): мысль о личной ответственности каждого за свою душу.

Не склонны ли мы слишком часто перекладывать свои собственные пороки, слабости, нечестность на окружающие, на объективные условия, сложившиеся обстоятельства, дурные влияния и прочая и прочая? То есть целиком детерминировать личность социумом, как выражаются ученые? Не преувеличен ли смысл популярных суждений вроде «с волками жить — по-волчьи выть», «и я как все, как все, как все»?..

Жили-былк в одном обществе, в одном городе, в одной квартире, в одной семье двое таких разных, полярных людей. Любили друг друга — и так бывает. Все, казалось бы, было для них и у них одинаковым. И вот что получилось. Подумаем — почему?

Алла Гербер

Арифметика для взрослых

Он был смешной человек, мой первый редактор, заведующий одним из отделов скромной молодежной газеты. Когда надо было решить какой-нибудь самый простой вопрос, проще которого и не придумаешь, он молча уходил в свой кабинет и надолго в нем запирался. Мы заранее знали, что там происходит — из ящика письменного стола он доставал пачку импортных сигарет, специально припрятанную на этот случай. За сигаретой следовала маленькая рюмочка коньяка и, наконец, любимая пластинка — Шопен, завершающая ход его размышлений. Только после этого он звал нас, чтобы сказать, что... все не так просто. Мы кричали, убеждали, доказывали — молодые были, горячие, — но это мало помогало. Он бил нас самым веским в его глазах аргументом: все не так просто... В конце концов вопрос как-то решался (или не решался). Но я навсегда запомнила запах тех сигарет, бутылку армянского коньяка и си-бемольный ноктюрн Шопена, которые уводили нашего редактора далеко от пустяковой проблемы, придавая ей весомость и значительность.

Я вспомнила того редактора, когда посмотрела фильм Рижской киностудии «Блюз под дождем». Нет, я вовсе не против названия, несмотря на его претенциозность. Пусть блюз, пусть под дождем — нас как бы заранее предупреждают, что история будет грустная, не исключено — мелодраматическая. Ничего не имею против мелодрамы — под дождем ли, под солнцем, у моря ли, в пустыне. Неважно где, важно как. Но самое главное — зачем. И потому, когда через две минуты понимаю, что речь пойдет на модную ныне тему — об одинокой

«БЛЮЗ ПОД ДОЖДЕМ»
Сценарий Д. Зигмонте. Постановка О. Дункерса. Операторы Х. Кукелс, Г. Пилипсон. Художник И. Антоне. Композитор Р. Паулс. Звукооператор И. Яковлев. Рижская киностудия, 1982.

женщине среднего возраста, у меня и это не вызывает раздражения. Тема вечная, сейчас особенно наболевшая, социально оправданная, зрителю небезразличная. Вспомним успех таких фильмов, как «Вокзал для двоих», «Любимая женщина механика Гаврилова», «Странная женщина», не говоря уже о побившем все кассовые рекорды лидере этой темы «Москва слезам не верит». Список фильмов можно было бы продлить, не забыв, конечно, и о «Нескольких интервью по личным вопросам», быть может, самом серьезном из них. Но... пора остановиться и вернуться к нашему «Блюзу...», который, как ему и положено, навел на размышления достаточно грустные.

Одинокая женщина, к тому же бездомная, к тому же не нашедшая себе места в жизни (мечтала быть искусствоведом, а вот, надо же, стала продавцом), к тому же познавшая боль долгой и, судя по всему, безнадежной любви, к тому же в прошлом, как утверждают ее друзья, первая красавица в районе (да и сегодня вполне привлекательная, что мы видим своими глазами), к тому же не ставшая матерью, ибо этого не захотел пожелавший остаться свободным любимый мужчина, — все это уже сюжет для большого кинорассказа. Но авторам показалось, что этого мало, что для их фильма такого насыщенного одиночества недостаточно. Создается впечатление, что они решили исчерпать в одной картине все возможные его варианты. Фильм просто набит безнадежно одинокими людьми, причем разного масштаба и калибра. Есть просто одинокие, я бы сказала, нормально одинокие, какие встречаются на каждом шагу. Заведующая магазином, которую бросил муж доктор Роланд, по причине, как можно понять из его слов, духовной несовместимости, отсутствия «взаимного приближения, притяжения в результате отчуждения». Сам доктор Роланд одинок по тем же причинам, но уже в новой семье. Их дочь Агита одинока потому, что выросла без отца и не находит общего языка с матерью. Одиноки друзья героини — холостые мужчины. Один потому, что безнадежно в нее влюблен, а другой потому, что исповедует одиночество — он «поклялся умереть не в кандалах...» Правда, и этот идеолог одиночества в конце осознает, что без любви не прожить, но поздно — героиня, по ее словам, «не любит возвращаться к прошлому». Трагически одинок ее семейный брат, ибо добр, но слаб, а жена у него фурия. Впрочем, и она по-своему одинока. Явно одиноки все без исключения продавщицы в магазине, где работает героиня Ириса и которым заведует та, о ком бывший муж сказал их общей дочери: «Твоя мама очень одинока». Боюсь, что у читателя пестрит в глазах от этого слова, но я вынуждена продолжать — самые главные, так сказать, супероди́ночки, еще впереди.

Естественно, при таком охвате темы нельзя обойтись без героя художественной профессии. В титрах фильма он так и обозначен — Художник. Символически, без имени. На вопрос героини: «Почему все ваши образы, все люди в ваших скульптурах так глубоко в камнях остались?» — он сначала грустно поясняет: «В камне ты недоступен и ранить не так легко, камень защищает». Но еще через минуту признается, что не так уж он защищен, что и у него нет дома, и только поэтому он сидит в машине под дождем. Вроде бы намекает, что не прочь объединить два одиночества в одно. Ириса отвечает, что потом, когда-нибудь... она к нему зайдет, но не сегодня, не сейчас...

И наконец, одинокий «злодей» — некто Фрейберг, который тоже жалуется, что ему не с кем поговорить. У него как раз и дом свой, и жена. А сам он мерзавец. Но одинокий. И уж вконец, пожизненно одинока его жена, которая терпит надругательства мужа, потому что «хорошо помнит, что значит быть одной...»

Но, быть может, моя ирония чрезмерна? Разве вся мировая литература не мучилась этой вечной мукой человека? Разве не великий поэт сказал: «...и некому руку подать в минуту душевной невзгоды...»? Да что там говорить — об одиночестве писали, рисовали, сочиняли, думали все великие умы, все признанные таланты. Моя ирония не по поводу самого понятия. И уж, конечно, не по поводу возможности одиночества в нашей жизни. Даже в дружном коллективе, даже на вершине славы, даже в счастливой, как может показаться, семье можно пережить минуты крайнего одиночества.

«Блюз под дождем». Ириса — Р. Гарне, Фрейберг — Ю. Леяскалнс

«Почему столько одиноких женщин?» — спрашивает Агита, дочка заведующей магазином. А действительно — почему? Чтобы ответить на этот вопрос, вовсе не обязательно проводить на экране каталогизацию видов одиночества, достаточно и с с л е д о в а т ь хотя бы один характер. Авторы фильма предпочитают первое.

Героиня одинока, говорят мне, потому что она незаурядна, а незаурядные личности, констатируют авторы, всегда одиноки. Предположим, что так, хотя и с этим можно было бы поспорить. Спорить не буду, незаурядная так незаурядная. Но почему? В чем ее незаурядность? Неужели в сентенциях типа «Тот, у кого не было большой любви, тот всегда одинок... Настоящая любовь — это ужасно редко бывает... Я не люблю возвращаться к прошлому...» «Какой вы умный!» — восклицает Ириса на пошлую болтовню Фрейберга (одинокого злодея, чья напыщенная ничтожность очевидна, а для Ирисы незаметна).

Все вокруг уверяют ее и нас, что она непохожа на других. Да, действительно, в отличие от продавщиц своего магазина, Ириса не только не грубит покупателям, но еще предлагает им самим попробовать сосиски, самим проверить, свежие ли они. Конечно, непохожа — в гостях у скульптора подруги режут колбасу на торсе незаконченного художественного произведения, а Ириса тем временем с пониманием и сочувствием смотрит и на художника, и на его произведение.

В аннотации редактор фильма подсказывает нам, что беда героини в том, что она не может найти «свое «дважды два», на котором основываются все сложные задачи высшей математики жизни». По-видимому, имеется в виду, что сложную математику Ириса, как натура незаурядная, усвоила, а вот арифметику пропустила. Во-первых, я не уверена, что в основе счастья человека лежит это детское «дважды два». Во-вторых, мне кажется, что простейшие формы жизни героине как раз ведомы, а вот что кажется высшей математикой, то тут бы я не спешила с выводами.

К сожалению, все в фильме держится на принципе «дважды два». Бунт взрослой дочери против диктата матери, ее мещанства, вещизма, кастовой ограниченности (заметьте, сложнейшие проблемы времени) сводится к простейшему: ранняя беременность, демонстративная самостоятельность...

Художник, которому ничего не нужно кроме полиэтиленовых мешков для своих выставленных на улице скульптур... Художник, который окружен людьми, равнодушными к его работе, искренне не понимающими, зачем жить в нужде, когда можно делать памятники и зарабатывать большие деньги... Разве такой образ — не тема для фильма, если не упрощать ее истиной типа «любая работа приносит радость»? К концу фильма выясняется, что кое-что, кроме полиэтиленовых мешков, художнику все-таки нужно — например, «хороший теплый дом»...

Вообще о доме в картине говорят много, и это тоже тема. Дом — это та крепость, которая в наше время защищает и от таких опасных врагов, как шум, загрязненный воздух, несущиеся машины, невидящая толпа... Бывает, что дом становится местом накопления не духовных сил, а материальной мощи. Но и тут все неоднозначно. Вспоминаю прекрасный рассказ, опубликованный несколько лет назад в журнале «Новый мир». Он так и назывался — «Дом». Автор, женщина, впервые открывает для себя само понятие — свой дом. Прожив лето в Латвии, где снимала комнату, она подробно описывает, что это такое — дом, который творит талантливый хозяин, ибо дом требует творчества — воображения, труда, любви... Дом того человека, того хозяина, о котором рассказ, был его овеществленной идеей, воплощенным смыслом его жизни — сотворить дом и оставить его детям. Человек реализовал себя в предметах, деревьях, цветах... Во все в этом доме была вложена не «деньга», а душа. Писательница преклонялась перед талантом хозяина, любила его дом, но понимала, что у нее другой дом — ее работа, ее строчки, ее написанные и ненаписанные книги. Каждому свое.

В фильме «Блюз под дождем» дом, к которому так стремятся одинокие герои, почему-то оказывается символом предательства и корысти. Мышеловкой, в которую не дай бог попасть. Все эти красивые вещи, которыми так откровенно любуется камера, на самом деле приманка хищника, подкарауливающего свою добычу. А сам хозяин, хоть и играет Шопена, на самом деле нечто среднее между людоедом и вампиром — он хитростью овладел этим домом... женившись (писать все это немного стыдно, неловко как-то, но из песни слова не выкинешь). Итак, он женился на поверившей в его любовь и в его талант романтически настроенной, когда-то красивой и молодой хозяйке прекрасного дома, которая и полсвета объездила, и бой быков видела, а вот, надо же, так глупо попалась — авантюрист завладел домом, а ее выбросил на кухню, предаваясь Шопену, разврату и скряжничеству... Все это уже напоминает дурной фильм ужасов...

У такого кино немало жертв. Мнимость — вот в чем его опасность. Достигается она, как видим, средствами дешевыми. Жизнь, выстроенная по принципу «дважды два», но преподнесенная с надушенной псевдозначительностью, увы, производит впечатление на неискушенных. Вот почему мне вспомнился тот редактор с его импортными сигаретами, дорогим коньяком и пластинкой Шопена. Кстати, что самое удивительное, и тут звучит си-бемольный ноктюрн. Шопен и дождь — что бы мы без них делали? Дождь в фильме не затихает — он бьет, льет, течет... Плачет героиня — тут же за окном плачет, всхлипывает, рыдает дождь. На каждую грустную фразу приходятся децилитры дождя. При этом опадают желтые листья, маячат одинокие березы, тают свечи, и невидимый Раймонд Паулс наигрывает томительные блюзы без слов. (А я слышу дождь в фильме Глеба Панфилова «В огне брода нет». Проливной, нескончаемый, до костей, до сердца дождь. А мать держит дощечку над раненым ребенком, чтобы уберечь умирающего сына от этого бьющего, как пули, дождя. И долго, долго, недвижимая, заставшая, она держит эту дощечку, по которой тупо, однозвучно строчит дождь-мучитель, дождь-убийца.)

Примитивное всегда нуждается в аксессуарах, чтобы прикрыть пустоту. И от всей этой киножизни так захотелось на волю, на простор простых истин, простых людей, проблем.

И вот я смотрю фильм Алма-Атинской студии «Отчим».

«ОТЧИМ»
Сценарий Ш. Мусиной. Постановка Л. Сона. Оператор М. Дуранов. Художник А. Ророкин. Композитор К. Дуйсекеев. Звукооператор З. Мухамедханова. «Казахфильм», 1983.

«Отчим». Мажитов — М. Найманбаев

С первых кадров ясно, что отчим (полковник в отставке) — человек крутой, резкий, но справедливый.

Заявив героя столь определенно, режиссер и актер (Мухтар Найманбаев) взяли, что называется, быка за рога, ни разу не отступив в сторону от намеченной прямой сюжета и от маршрута, по которому в силу необходимости следует отставной полковник. Дорога недлинная: сначала в свой аул — к матери и к приемному сыну, — затем в другой, где живет бывший однополчанин, чином пониже, старшина Жумабаев. (Главный герой фильма полковник Мажитов был его командиром.) На этом коротком, но, по замыслу авторов, насыщенном остроконфликтными событиями отрезке времени героя будет сопровождать падчерица Алия, чья неприязнь к отчиму должна, по-видимому, обернуться любовью, но это пока только наша догадка — не будем спешить.

Итак, мы попадаем на волю, на широкие просторы долин, гор, пастбищ... После душных салонов «Блюза...», его бесконечных проливных дождей, запахов воска, духов и сбежавшего кофе полной грудью вдыхаем свежий воздух, радуясь лошадям, овцам, алым закатам и розовым рассветам. Но радость наша преждевременна, ибо очень скоро понимаем открытую метафоричность каждого луча солнца, заблудившейся овцы, одинокого дерева. Открытая метафора, впрямую иллюстрирующая событие, расшифровывает и без того элементарную мысль. Если в кадре красный мак, в следующем появятся влюбленные. Если на море волны набегают, кричат чайки, пламенеет закат — жди беды. Если герой стоит у поваленного дерева, которое к тому же распиливают на куски, — значит, ему плохо. И все это крупно, четко, я бы сказала, последовательно. В контексте образа главного героя такая односложность, нарочитая однозначность читаются едва ли не как осознанный прием. Не случайно на нас с экрана смотрят глаза в глаза, говорят «в лоб».

Так постепенно мы подбираемся к тому, о чем и зачем этот фильм. Бывший солдат, привыкший жить по законам военного времени (дейст-

вие происходит в наши дни), механически переносит эти законы на мирную жизнь. Робкая попытка падчерицы Алии напомнить отчиму, что сейчас не война, что сейчас «все иначе», встречает бешеный протест. Отвечает, как стреляет: «Нет, не иначе. Все так же! Все так же!» Решения его категоричны, пересмотру не подлежат. Приказ есть приказ, и его надо выполнять, равно как врага надо бить, труса наказывать, предателя уничтожать.

Кино нет-нет да и возвращается к бывшим однополчанам, которых, увы, с каждым годом становится все меньше, — кто они сегодня, спустя почти сорок лет после войны? Что сохранили в себе, а что утеряли от высокой морали воина? С чем сознательно распрощались, а с чем так и не смогли, продолжая размахивать шашкой там, где нужно всего лишь доброе слово? Тут столько сюжетов и столько проблем, что не случайно, со времен «Крыльев» Ларисы Шепитько и «Белорусского вокзала» Андрея Смирнова, экран возвращается к ним, и всякий раз по-новому.

Увы, новизна решения, предложенного казахскими кинематографистами, состоит в его художественно немотивированной прямолинейности. Сталкивая героя с жизнью, точнее с двумя ее актуальными проблемами — пьет пасынок и приворовывает бывший однополчанин, — авторы предоставляют ему неограниченные возможности рубить сплеча. Парень не хочет работать, по пьянке оскорбляет жену — пусть катится на все четыре стороны: пьянству бой!

«Почему скрывали от меня, почему не уволили... это не доброта, это трусость!» — кричит герой. Все правильно, как правильно и то, что Сапар (так зовут пасынка) в свои двадцать пять лет никому не принес пользы, и, если бы мне показали хроникальный фильм, где пьяницу, даже без вмешательства отца, увольняют с работы, я бы не стала спорить, хотя, наверное, и в этом случае захотела бы понять, что за человек этот пьяница и как он дошел до жизни такой. В художественном произведении требуется и с с л е д о в а н и е характера. Его бы вскрыть, разглядеть, понять... И авторам не грех разобраться в одном из своих героев — иначе они невольно встают на позиции полковника Мажитова. Старуха мать пытается призвать его к терпимости. Словно наказанный ее приговором («Ты поступил так, потому что у тебя самого никогда в жизни не было детей...»), он тут же заболевает. Может быть, герой (и авторы) в чем-то усомнились? Старуха мать задела их за живое? Мы опять поторопились — чтобы у нас не было сомнений в правоте героя, ему (на сей раз аллегория прямая) снится сон: война, минное поле, падающий боец... Нет, уже ни в чем больше не сомневаясь, утверждают авторы, — нет, не за то умирали бойцы, чтобы сегодня прощать алкоголиков. Нет им прощения!

В конце фильма Сапар появляется опять, чтобы продемонстрировать свою безнадежную отрицательность: «Никто никому не нужен! Все друг друга только терпят, ты меня, я — тебя, и все чего-то хотят».

«Вон отсюда!» — кричит побелевший Мажитов, и почти сразу... в кадр врывается всадник, не тот, который наяву белел на горизонте, а тот, который чернел в аллегорическом сне.

«Ты вор? — в упор, крупным планом, спросит старшину Жумабаева полковник Мажитов. — Говори прямо, не крути! Ты вор!» Вздохнув, Мажитов веско произнесет: «Я тебя знал другим! Но, видно, я... тогда ошибся!» После чего два бойца, пригнувшись, пробегут через минное поле, а Жумабаев, посрамленный «экранизированным» воспоминанием командира, которое, кстати, он не видел, закроет лицо руками. Что на самом деле сотворил старшина, мы так и не узнаем. И лишь богатая ваза, дорогая, не по карману простому человеку, метафорически намекнет, что тут дело нечисто, тут пахнет уголовщиной. Но почему?

Животрепещущие темы, взятые прямо из жизни, те самые, которые отражены в прессе и которыми всерьез встревожено государство, здесь наспех вытащены на экран. Точно боясь отстать от тематического плана и требований времени, авторы фильма «Отчим» ставят и ставят проблемы, не утруждая себя и нас их художественным осмыслением, не облекая их в художественную форму, для художественного произведения необходимую, индивидуаль-

ную. Чтобы зритель не скучал, кровоточащие социальные раны упаковываются в мелодраматическую обертку. Не зная, как закончить историю с бывшим старшиной, авторы срочно отзывают полковника обратно в город: умирает его жена. Но прежде чем умереть, больная женщина успеет прошептать дочери, что та должна называть отчима отцом. Почему должна? У чувства не бывает долженствования. Но слово умирающей матери — закон, как слово командира.

Завещание матери Алия, конечно, выполнит, только не сразу. Фильм еще немного потянется, чтобы дать Алии возможность уйти из дома — навстречу счастью и любви. А полковнику пережить одиночество — в скромном, совсем не по чину пальтишке он будет долго метаться по ночному городу, остановится у памятника павшим героям, и дымное воспоминание о пожарах войны окутает его сегодняшнее страдание. А потом в пустом доме будет долго стоять у коллекции трубок — символических трубок, которые рождают в его памяти чей-то образ и дают силу жить в непонятной ему мирной жизни. Один, совсем один. Но потерпите еще немного, и вы увидите бегущую в дом Алию и услышите долгожданное: «Отец!»

Простота и ясность, возвращение к вечным ценностям — к этому стремятся лучшие фильмы современного экрана. Но нет ничего сложнее, чем обретение этой ясности и простоты, и нет ничего труднее в искусстве, чем ее выразить, ею заразить и убедить. И потому, когда уже в название вынесена сама возможность формулы счастья, опять настораживаюсь. «Механика счастья» — неужели опять про злополучное «дважды два», на котором основываются все сложные задачи высшей математики жизни?

●

...И снова явно одинокая героиня по имени Сона (А. Туманян) — женщина среднего возраста, очень красивая, но со следами глубокой усталости на лице — от бесконечных обязанностей, которые ей не по плечу. Работа: отчет, план, квартал... Начальник, который измывается, потому что разочарован — звал в Москву, в командировку, а она не поехала. Эти детали даны как бы между прочим — штрихи не столько к портрету Соны, сколько к жизни еще одной, ничем особо не примечательной, заурядной, как сказали бы авторы «Блюза под дождем», женщины, у которой к тому же трое детей и больная мать, а муж умер. Муж, как выяснится, был пьяница, бил ее, так что идиллии семейного счастья не было.

Сона моет, готовит, гладит, укладывает спать одного ребенка, помогает решать задачи другому, измеряет матери давление, а та тоже

«Механика счастья». Сона — А. Туманян, Рубен — А. Гаспарян

«МЕХАНИКА СЧАСТЬЯ»
Сценарий М. Мнацаканян. Постановка Н. Оганесяна. Оператор А. Явурян. Художник Р. Бабаян. Композитор А. Бабаджанян. Звукооператор И. Ордуханян. «Арменфильм», 1982.

спешит в свой дом, чтобы соседка не сказала, что она дома не живет, — кто знает, чем это может обернуться для задуманного обмена жилплощади. И снова день, и снова беготня по конторам, приемным...

Стоп! — резко обрывает меня нетерпеливый читатель. Вы начинаете впадать в другую крайность. Вам не нравится на экране манерная игра «под жизнь». Но неужели, по-вашему, для искусства лучше такая «житуха-бытовуха»?

Не лучше. Но дело в том, что разговор шел пока лишь о жизненном материале фильма, в обход выстроенной авторами художественной системы. «Механика счастья» начинается как бытовая мелодрама, но незаметно преодолевает ее рамки и приводит нас к размышлениям глубоким и серьезным. Ибо наблюдения авторов куда шире камерного круга житейских проблем, «закрепленных» за мелодрамой.

«Механика счастья» — название ироническое. Ее нет и быть не может, ибо у каждого она своя, индивидуальная. Зато можно овладеть «механикой жизни», законы которой убедительно вскрыты в фильме.

Отношения Соны и Рубена вмонтированы в организм повседневности, искаженный этой самой «механикой жизни». И надо обладать большим запасом человеческой подлинности, чтобы отстоять естественность своих отношений, которые кажутся вызывающе странными в мире, где правит «механика жизни».

Не случайно герой фильма Рубен — инженер по технике безопасности. Он раздражает многих требованиями работать по инструкции. На производстве он борец за инструкцию. А в жизни — за безопасность души, охранитель человеческого достоинства, порядочности, благородства — и это уже не по инструкции, а по совести. За то и другое ему мало кто говорит «спасибо», но только такая верность инструкциям в деле и ненависть к «инструкциям по жизни» могут спасти и дело, и человека.

Итак, герой — инструктор по технике безопасности. А есть инструкторы по «технике жизни». Эти «инструкторы» время от времени появляются в фильме, за кадром и в кадре. Как-то между прочим говорится, что председателю райисполкома не так-то просто избавиться от своего зама, хотя, по-видимому, давно пора. А почему, собственно, не просто? А потому, что действует «механика жизни», согласно которой у зама есть мощная «рука».

Но этот прямолинейный вывод делаю я. Режиссер делает все иначе: мягко, спокойно, с юмором. Он ведет нас вместе с Соной в ресторан, куда ее пригласил «зам». В уютный, очаровательный ресторанчик, который и не ресторан вовсе, а что-то вроде санатория или профилактория, но и это мы поймем не сразу... А пока будет вкусно и весело. И все здесь понравится — и этот певец, который поет красивые песни, и шумные гости, которые веселятся от души. Но в этом гур-гуре, в нормальном шуме праздника расслышим: «Он и ко мне обращался, ты же знаешь, мне нетрудно... У сестрички моего друга никаких сложностей не будет...»

И постепенно проясняется, что в дружной этой компании есть «хозяева» жизни, а есть слуги, прислужники, прилипалы, лакеи... И мы видим, кто делает праздник, деньги, места, а кто просит, выпрашивает, обменивает, продает. «Так устаешь на работе, что если бы не эти встречи, жизнь была бы невозможна», — говорит «хозяин», и почему-то становится ясно, что это за работа и что за встреча, кто тот лысый и какая у него роль на этом пиршестве и на том, в Ялте, о котором вскользь вспоминает дебелая блондинка... Темный мир деляг, куда честному человеку лучше и близко не подходить, ибо он немедленно заблудится в его лабиринте, где действует железный принцип «ты — мне, я — тебе».

Житейская история, не лишенная сентиментальности в том, что касается любви Соны и Рубена, не разменена бытом, а приподнята над ним, не изъята из жизни, а погружена в ее наболевшие проблемы. Перед нами социальная мелодрама, где конфликты как бы «утоплены» в потоке узнаваемой жизни, изображенной во множестве подробностей, в том числе и чисто национальных.

Неожиданно для Соны нагрянули родственники и устроили смотрины Рубена. Все милые, славные, расположенные друг к другу. Все хотят помочь, и все считают себя обязанными помогать, даже если их никто об этом не просит. Исполненные благородным чувством ответственности за Сону, они не понимают, что своим непрошеным вторжением могут разрушить, разорвать и без того тонкие нити, которые соединяют этих двоих взрослых людей. Совсем небезобидно их вмешательство — в нем без труда обнаруживаются все те же законы «механики жизни», согласно которым не помогают, а устраивают, платят не за заслуги, а за услуги. Не потому ли все терпят хамство и бестактность тамады, дяди Гаруша, что он слывет могущественным человеком, который может «все устроить»? Гаруш — тут самый главный. Но есть еще и самый старший — дедушка Артавазд. Дедушка — человек простой, из рабочих, балагур и весельчак. Можно себе представить, как весело ехать в вагоне, где дедушка — проводник. Но и он хорошо усвоил «механику», по которой без «побочных доходов» жить нельзя. И уже не смешно, когда этот, по-видимому, заслуженный человек — вся грудь в орденах — жестко спрашивает Рубена, только что сообщившего цифру своей зарплаты: «И другого источника дохода у тебя нет?» Скромный инженер по технике безопасности становится большим и сильным, становится героем, становится гражданином, хотя никогда бы сам так громко себя не назвал, когда яростно, в открытой ненависти ко всем «устроителям» жизни спрашивает старейшего, бросая ему в лицо оскорбительное «ты» и нарушая вековые законы: «С такими медалями ты о побочных доходах говоришь?!» Рубен покидает дом Соны, а милейший старичок кричит ему вслед: «Ты пассажир общего вагона».

Вот, оказывается, как — есть пассажиры первого класса, есть второго, а есть и совсем никудышники — из общего вагона.

Но вот застолье, где все как один — пассажиры первого класса, вагона «СВ». Празднуется день рождения Сониной подруги. Подруга уверена, что с тем — вальяжным, явно «ответственным», по имени Баграт Семенович, не пропадешь. «Ты знаешь, что это за человек? Кто он? Если он на тебе женится, то всё...» Под этим «всё», по-видимому, подразумеваются безграничные материальные возможности. А то, что Баграт — напыщенный пошляк, это подругу, вовсе не глупую, как-то мало волнует. Опять эта проклятая «механика» с ее противоестественными законами. Ибо оттого, что такой Баграт «все может», кто-то не может ничего.

Вызволенная из этого дома ложным известием о катастрофе с Рубеном (святая ложь мелодрамы), Сона бежит в больницу, где по совету друга отлеживается живой и невредимый инженер, в шутку (а мог бы и не в шутку!) нарушивший собственную безопасность ради опасностей любви. Жанр есть жанр — в итоге они, конечно же, все вместе: трое детей, Сона и Рубен катят в санях, от души смеясь над теми, кто попробовал навязать им «механику счастья».

К сожалению, авторы не дали актерам больших возможностей для тонкой психологической игры. Герои этой истории — Сона и Рубен — скорее знаки, носители человеческих ценностей, а не их добытчики. Но им веришь, веришь в их благородство, достоинство, порядочность, душевную чистоту.

...И когда утих развеселый смех на экране и зрители стали неспешно выходить из зала, я подумала, что на сей раз все действительно оказалось не так просто. Не «дважды два»!

Дискуссии

Г. Поличко

Вначале было слово?

У нас бытует два воззрения на драматизацию литературных произведений для театра или кино: первое — что автор романа, если он порядочный человек и не подкуплен постановщиком, должен испытывать к драматургическому варианту отвращение, омерзение и гадливость и как можно громче публично об этом заявлять, независимо от того, хорошо или плохо осуществлена инсценировка; и второе — что такая инсценировка может считаться полноценной, только если она во всем до мельчайших деталей следует за инсценируемым произведением.

С таким же основанием можно было бы заявить, что перевод с иностранного языка тем полноценнее, чем он буквальнее: исходя из этого положения, немецкую фразу: «Sieh mal, ich bin ins Haus gegangen» следует переводить «Смотри раз, я есть в дом вошедший».

Синклер Льюис.
«Искусство инсценировки»

Начну с утверждения, не совсем, быть может, бесспорного. Отношение к проблемам экранизации во многом напоминает ситуацию с основным вопросом философии: что первично — материя или сознание? Литература или кино?.. В зависимости от подхода дискутирующие по проблемам экранизации так же четко могут быть разделены на два противостоящих лагеря. В одном из них оказываются те, кого при всем многообразии оттенков мысли объединяет основополагающая идея о «первичности» литературного первоисточника, о безусловном подчинении ему всех компонентов художественного вещества фильма. Вторые — те, кто, в свою очередь, настаивают если не на «первичности», то, во всяком случае, на равной эстетической ценности кинопроизведения, на праве киноискусства действовать при воплощении литературного первоисточника по своим собственным, суверенным законам.

«Литературоцентристы» — назовем их так, использовав термин И. Левшиной [1], — выдвигают в качестве главного аргумента тезис о необходимости бережного, трепетного отношения к святыням, каковыми вполне заслуженно объявляются произведения отечественной и зарубежной классики. «Киноцентристы», к которым без ложного стыда относит себя и автор этих строк, отбиваются как могут: кому охота прослыть варваром, покусившимся на святое, этаким «Иваном, не помнящим родства»? И им приходится тяжко — попробуй докажи, что и такой Обломов, каким его увидели и воплотили Н. Михалков и О. Табаков, имеет право на существование. Имеет право как одна из гипотез, как материализованное представление Н. Михалкова-читателя. Куда там!.. Режиссеру вовсе отказано в праве быть таким же читателем, как и все мы, со своим индивидуальным восприятием, со своим видением героя, со своим, как говорят психологи, «личностным синдромом», то есть всем тем, что делает Михалкова-читателя непохожим на, скажем, Ст. Рассадина-читателя. Уж если взялся за экранизацию, так изволь потрафить всем, кто когда-либо снимал с полки заветный том Гончарова.

Впрочем, о праве режиссера быть просто читателем поговорим чуть ниже, а сейчас обратимся к одному чрезвычайно характерному высказыванию, дающему ключ, как нам кажется, к разгадке «литературоцентризма» вообще.

«В конце концов, — пишет в статье «Время постигать» Ст. Рассадин, — что такое любой фильм, как не экранизация литературного материала, положенного в основу, пусть даже этот материал с самого начала не претендовал на самостоятельное существование?»

Вот! «Вначале было слово». Всемогущее слово, которое лежит в основе любого фильма. Да и не только фильма. Слово, которым можно выразить все, вплоть до неуловимого мерцания красок на полотнах Корреджо или оттенков музыкальной интонации, как это делает

Дискуссию о проблемах экранизации продолжает филолог, преподаватель средней школы поселка Юргамыш Курганской области Г. Поличко. Начало дискуссии см. в «ИК», 1983, № 8—11; 1984, № 2.

[1] См.: Левшина И. Любите ли вы кино? М., 1978.

профессор Цейтблом, друг и биограф композитора Адриана Леверкюна из известного романа Томаса Манна.

Вера в безграничные возможности слова как первоэлемента понятийного аппарата имеет давние традиции в гуманитарных науках, корни этой веры, как справедливо пишет Ст. Рассадин, надо искать еще в «уверенном рационализме Гегеля». Добавим — и в сочинениях весьма авторитетных его защитников, скажем, Д. Н. Овсянико-Куликовского, но также и в трудах более поздних представителей так называемого «интеллектуализма» в эстетике, в числе которых оказываются подчас стопроцентные материалисты. «Искусство есть известная работа мысли», — заявлял Овсянико-Куликовский [2]. У нас эта точка зрения, пришедшая, как говаривал Паниковский, «из раньшего времени», наиболее лапидарно была выражена в давней статье Н. Дмитриевой «Жизни навстречу» [3] и в сравнительно недавних работах Е. Вейцмана и Л. Гуровой [4].

Позиция «интеллектуалистов» внешне неуязвима. Поскольку человек — существо в первую очередь разумное; поскольку все виды его деятельности осмысленны, то, следовательно, они могут и даже обязаны быть вербализованы. Чтобы создать — в любом виде искусства — завершенный художественный образ, нужен четкий замысел, а он не рождается без размышлений, сравнений, поисков. И в этом процессе всегда участвуют понятия, словесные характеристики, умозаключения. Следовательно, в любом виде искусства не обойтись без проговаривания, без словесного оформления контуров будущего произведения. «В конечном счете, вероятно, все-таки литературный принцип.... в наши дни незримо дирижирует и кинематографом, и даже изобразительными искусствами. Он является стержнем нового, складывающегося синтеза искусств. Стержень находится внутри, поэтому снаружи может быть и не виден, но он образует каркас, определяя характер целого. Этот каркас — пытливая, ищущая мысль» (Ст. Рассадин).

Но «сущее не делится на разум без остатка», как сказал поэт. Возможен — и, на наш взгляд, более органичен природе художественного творчества — другой путь. В недавнем нашумевшем романе В. Орлова «Альтист Данилов» герой, размышляя об искусстве, которому служит, отмечает:

«Мысли, в особенности в людском обиходе, чаще всего становятся известны благодаря их словесному выражению. Но слово, притом скованное привычками языка, примитивно и бедно, оно передает лишь часть мысли, иногда и не самую существенную, а само движение мысли, ее жизнь, ее трепет и вовсе не передает» [5].

Что же это, парафраз давнего тютчевского «Мысль изреченная есть ложь...»? Думаю, нет. Скорей — метко подмеченное и сформулированное почти с научной точностью свойство слова быть ограниченным именно в силу своей многозначности. Ограниченным в передаче того неуловимого и туманного, конкретно-сиюминутного, что Лев Толстой определил когда-то термином «диалектика души», то есть в воспроизведении переливов мыслей, переходов человеческих настроений из одного состояния в другое, того, что всегда было предтечей творческого акта, если человек — художник; того, что с большой дозой условности можно назвать процессом брожения творческого замысла.

И далее: «Именно музыка, был уверен Данилов, тут куда вернее. Для него, альтиста Данилова, без всяких сомнений. Передавать свои состояния он стал порой не в виде слов, а в виде музыкальных фраз или коротких звуков» [6].

Да, слову подвластно многое, но не все. И вряд ли можно согласиться с утверждением, что все на свете можно рассказать и описать, дать словесный эквивалент образа, заключенного, допустим, в живописном произведении (я сознательно оставляю в стороне язык искусствознания, в большей степени все же науч-

---

[2] Овсянико-Куликовский Д. Н. Язык и искусство. СПб., 1895. с. 63.

[3] Дмитриева Н. Жизни навстречу. — «Вопросы литературы», 1964, № 3. с. 168.

[4] См.: Вейцман Е., Гурова Л. Наука. Техника. Кино — «Искусство кино», 1976, № 12; Гурова Л. Кино о науке. М., 1980.

[5] Орлов В. Альтист Данилов. — «Новый мир», 1980, № 3, с. 139.

[6] Там же.

ный, чем принадлежащий искусству). И эту невозможность, как уже было отмечено, особенно остро ощущают творцы, художники. Известный живописец А. Пластов, рассуждая о соотношении словесного и несловесного в творческом акте, так формулировал суть процесса:

«Название и идея картины, замысел, его облик рождаются одновременно, неотделимо друг от друга. Но только на холсте пишу я цветом и т. п., а на бумажке, что под картиной, пишу ну как бы подстрочный перевод, что ли, того, что зрителю предстает... перед глазами. Каждый волен подыскать любое слово из убогого нашего словарного фонда (по сравнению с живописью), какое ему кажется более по его разумению...» [7].

Даже в театральном искусстве, самом, так сказать, «словесном» и ближе всех связанном с литературой, обнаруживается вдруг ограниченность словесных форм отражения мира. Спешу прикрыться незыблемым авторитетом К. С. Станиславского:

«Я не берусь описывать спектакли чеховских пьес, так как невозможно. Их прелесть в том, что не передается словами, а скрыто под ними или в паузах, или во взглядах актеров, в излучении их внутреннего чувства. При этом оживают и мертвые предметы на сцене, и звуки, и декорации, и образы, создаваемые артистами, и самое настроение пьесы и всего спектакля. Все дело здесь в творческой интуиции и артистическом чувстве» [8].

В киноискусстве же, по традиции предполагающем обязательное наличие литературного сценария как основы фильма, дело обстоит, на наш взгляд, еще более непросто. Стали общим местом рассуждения о том, как сильно уходит от первоначального вида сценарий в ходе его превращения в фильм. Более того, все больше и больше режиссеров говорят о литературном сценарии лишь как об уступке существующей системе кинопроизводства. Пространственно-временные, живописно-фотографические формы интерпретации действительности плохо поддаются насильственной вербализации; зачастую уложить в литературный сценарий кинематографический замысел невозможно. Как правило, о словесном оформлении будущего фильма как о вынужденной мере говорят художники, чей кинематографический почерк отличается тонкостью, усложненностью, отвечая сложности сегодняшнего человеческого взгляда на мир. Наиболее радикальным представляется мнение И. Бергмана:

«Я всегда мечтал о своего рода нотописи, которая бы давала возможность изложить на бумаге все оттенки и нюансы моего видения, которая бы регистрировала внутреннюю структуру фильма» [9].

Приведу еще несколько аналогичных высказываний:

Ю. Ильенко: «...настоящее кино начинается с того момента, когда мысли, выраженные на экране, выскальзывают за пределы словесных определений и не поддаются никакому, пусть даже самому изощренному литературному пересказу» [10].

Н. Михалков: «...смысл нашей работы заключается... в том, чтобы картина зазвучала в зрителе как единое неделимое целое, которое не поддается никаким формулировкам. ...Если это можно адекватно перевести в словесную форму, то тогда это скорее литература, а не кино» [11].

Наконец, М. И. Ромм: «Лучший кадр — это тот, который очень трудно, а иногда и невозможно описать» [12].

Добавим, что уже в 1925 году известный советский психолог и теоретик искусства Л. С. Выготский убедительно доказал полную несостоятельность интеллектуалистической теории искусства; его «Психология искусства» отвечает сегодня на многие вопросы, которые с завидной периодичностью возникают вдруг как «совершенно новые и неожиданные». А современник и друг Л. С. Выготского С. М. Эйзенштейн самим характером

[7] См.: Долгополов И. Рассказы о художниках, т. 1. М., 1974, с. 582.
[8] Станиславский К. С. Собр. соч., т. 1. М., 1954, с. 220.
[9] Цит. по: Сб. «Мосфильм VIII». Размышления о фильмах. М., 1980, с. 166.
[10] Цит. по кн.: Фомин В. Пересечение параллельных. М., 1976, с. 85
[11] «Искусство кино», 1978, № 11, с. 88.
[12] Ромм М. Избр. произв. в 3-х т., т. 1. М., 1980, с. 381.

своего экранного мышления перечеркивал теорию литературного сценария, обязательного для создания полноценного фильма. Как метко отметил Г. Козинцев, «...само существо его (Эйзенштейна.— *Г. П.*) искусства опровергало литературную основу фильма. Кадры образовывались из рисунков; отношения людей могли быть выражены и диалогом шлейфов (сцена Ивана Грозного и митрополита)» [13]. Думается, не без влияния Выготского формировался кинематографический гений Эйзенштейна. Впрочем, тема «Эйзенштейн и Выготский» требует самостоятельного большого разговора; вернемся же к тому предмету, ради которого здесь приводились бесчисленные цитаты и были потревожены тени великих. А предмет этот формулируется нами следующим образом: даже на уровне «сценарий — фильм» взаимоотношения литературы и кино не так просты, как этого хотелось бы тем, кто исповедует «литературоцентристские» воззрения на природу искусства. Что же говорить тогда о несомненно более сложном уровне взаимоотношений, в которые вступают литературное произведение и его экранизация?

Размышляя над превратностями экранных судеб классических произведений литературы, невольно задумываешься о формулировке, столь любимой Ст. Рассадиным: «верность оригиналу». Как часто в критическом обиходе раздается уверенное «Это не Островский» или «Шекспир хотел сказать совсем другое». Не знаю, как вы, а я в такие минуты испытываю острую зависть: счастливчики, они до конца знают, что и как хотел сказать Шекспир, о чем думал Лев Толстой или что имел в виду Островский, завершая ту или иную фразу.

Возможно ли онтологическое существование произведения литературной классики, его «в-себе-бытие» в первозданном, так сказать, нетронутом виде? И каковы критерии этой первозданности, чистоты и незамутненности? Рискуя навлечь на себя упреки в агностицизме или в чем-нибудь еще более ужасном, дерзну все же заявить, что абсолютная «незамутненность» возможна только в процессе создания автором произведения; он же, автор, и является идеальным, с точки зрения полного понимания, читателем. Произведение как художественное целое, как эстетическая ценность становится таковой только в процессе восприятия, когда его, так сказать, «в-себе-бытие» превращается в «для-меня-бытие». «Вне восприятия... фильм — это позитивная лента, так же как непрочитанная книга — это переплетенные типографские листы» [14]. И первое же прочтение современниками законченного творения есть его интерпретация. В этом особенность не одного только художественного восприятия, но всякого понимания вообще. В процессе любого понимания к получаемой извне объективной информации добавляется привносимый от себя субъективный смысл. Когда же речь заходит о восприятии художественного произведения, художественного образа, в процесс понимания включается уже целая система личностных смыслов, так называемый «личностный синдром», обусловленный многими факторами — жизненным опытом, воспитанием, уровнем образования читателя, его нравственными идеалами и т. д. и т. п. Ведь любой художественный образ всегда сориентирован на довоображение в процессе восприятия. Как говорит академик Д. С. Лихачев, любой художественный образ «неточен». «Эта неточность, — пишет он, — в искусстве особого рода: она динамична, всегда как бы восполняется читателем, слушателем или зрителем. Благодаря этой «неточности» восприятие произведения искусства является до известной степени сотворчеством» [15].

Вот почему образ той или иной литературной вещи, да и любой классический художественный образ, будь то Илья Ильич Обломов, или же король Лир, или же Родион Раскольников, в создании читателя будет лишь «образом-гипотезой», существенно разнящимся с образом, задуманным Гончаровым, Шекспиром, Достоевским. Потому что между этими двумя образами — я, читатель, со своим «личностным синдромом», который в дан-

[13] Козинцев Г. Собр. соч. в 5-ти т., т. 1. Л., 1982, с. 181.

[14] Мейлах Б. Замысел — фильм — восприятие. Творчество как динамический процесс. — «Искусство кино», 1968, № 10, с. 66.

[15] Лихачев Д. С. Поэтика древнерусской литературы. Л., 1967, с. 169.

ном случае играет роль своеобразного фильтра, пропускающего одни и не пропускающего другие ориентации. И в каждом конкретном случае этот фильтр уникален и неповторим. Впрочем, так ли уж уникален? Не есть ли в нем нечто объединяющее нас всех, что привносится временем, соединившим нас под крылом одной эпохи, то самое нечто, обусловливающее «свечение» произведения, его «ауру», о которой вслед за М. Туровской писал Ст. Рассадин?

...Иду на очередной урок литературы в свой восьмой класс и — в который раз! — с тревогой думаю, как и возможно ли вообще открыть моим тринадцати-четырнадцатилетним подросткам таинство «Евгения Онегина», произведения, к осмыслению которого едва-едва приближаюсь сам, изживая четвертый свой десяток, и вряд ли приближусь вплотную, идеально, как то было «запрограммировано» Пушкиным. Да что я или мои восьмиклашки!.. Открываю новейший «Комментарий» к роману и — вот оно, черным по белому:

«Непосредственное понимание текста «Евгения Онегина» было утрачено уже во второй половине XIX века». И далее: «Сто лет тому назад автор первой попытки прокомментировать роман писал: «В «Евгении Онегине» более, чем в каком другом произведении, мы встречаем массу непонятных для нас выражений, намеков...» (Вольский А. Объяснения и примечания к роману А. С. Пушкина «Евгений Онегин»...)» [16].

Что же «высветится» в бессмертном романе Пушкина «здесь» и «сейчас» для моего восьмого «Б», считающего верхом мировой культуры музыкальные медитации заграничных рок-групп? Приоткроются ли ребятам хоть на миг нравственно-философские глубины пушкинских раздумий о мире и человеке, о вечных проблемах бытия, плоды «ума холодных размышлений и сердца горестных замет»?.. Сожмется ли чье-нибудь сердце в прекрасном предчувствии при слушании строк, за которые другой великий поэт, Маяковский, готов был отдать «всю современную» ему поэзию:

Я знаю: век уж мой измерен;
Но, чтоб продлилась жизнь моя,
Я утром должен быть уверен,
Что с вами днем увижусь я...

Не знаю. Не думаю. Это явится позже, лет эдак через пятнадцать-двадцать, да и не ко всем, наверное. Но одно могу сказать твердо: вряд ли кому-нибудь из них, собственно, и нам, взрослым, придет в голову рассматривать роман вслед за Белинским в полном смысле слова как «энциклопедию русской жизни». После появления на свет гигантских творений Л. Н. Толстого формулировка эта применительно к «Онегину» звучит слишком, ну, скажем, глобально, и поэтому нужно ли слепо, без поправок на время, держаться за понимание романа даже самим Белинским? Время внесло существенные коррективы в восприятие «Онегина», и нимб его ауры имеет сегодня другие очертания, чем во времена великого критика.

И, конечно же, не расценит мой восьмой «Б» «Евгения Онегина» как «помещичий» роман, не встрепенется и не застучит в гневе крышками парт, требуя призвать к ответу Пушкина как кулацкого прихвостня, вместе с Тургеневым и прочими классовыми врагами, идеологами гнилого дворянства. Время не то. На дворе восьмидесятые, а не двадцатые, канул в Лету Пролеткульт, и другое, совсем другое вычитывают ученики мои в прозрачных и нежных строках поэта...

Но что же? Что актуализируется в классическом произведении каждый раз, при каждом новом прочтении? Что смыкается с нашим «Я»?

Наверное, то, что в самой эпохе резонирует с классическим произведением как сердцевина «текущего момента». А поскольку сама наша эпоха невыразимо сложна и заключает в себе множество сторон, сложен и строго индивидуален у каждого мир его собственных переживаний, вызываемых вторжением классического произведения на орбиты нашего сегодняшнего бытия.

Каждое поколение и каждая эпоха истолковывают художественное произведение по-своему, но при этом каждый отдельно взятый читатель еще и переживает это произведение иначе, чем его сосед.

Когда А. Баталов в конце 50-х годов при-

[16] Лотман Ю. М. Роман А. С. Пушкина «Евгений Онегин». Комментарий. Л., 1983, с. 11.

ступил к экранизации «Шинели», у него за плечами был не только опыт Г. Козинцева и Л. Трауберга с их близостью формальной школе ОПОЯЗа, но и конкретная историческая эпоха. Рушились догмы, сводившие на нет самоценность личности; обострялось внимание к индивидуальности, неповторимость и незаменимость любого, даже самого рядового человека становились все более очевидными. В этих условиях пафос «Шинели», проникнутой гневом и болью за судьбу «маленького человека», был созвучен и эпохе, и идеям, носившимся в ее посвежевшем воздухе.

Отчего же новая «Шинель» не стала гимном маленькому человеку? Почему А. Баталов и исполнитель главной роли Р. Быков последовательно, из кадра в кадр противодействуют возникновению зрительских симпатий и сочувствия к Башмачкину, которые существуют, так сказать, априори, подсознательно у читателя, традиционно толкующего повесть?

Ответ — на наш взгляд, правомерный — можно найти в резко критической рецензии Ю. Ханютина, написанной вскоре после того, как картина вышла на экраны. Упрекая авторов фильма в нелюбви к своему герою, в отходе от гоголевских традиций, критик, в частности, заметил, что режиссера и актера интересовало в Акакии Акакиевиче главным образом «отклонение... от человеческого» (разрядка моя. — *Г. П.*) [17].

Не клинику, не патологию имели в виду создатели фильма, а отказ от чего-то сущностного, которое позволяет человеку оставаться человеком даже в нечеловеческих условиях. Легче всего сослаться на объективные обстоятельства, превращающие личность в «винтик»; гораздо труднее сохранить в этих условиях «человеческое» — это значит сберечь достоинство. Правда сурова, но она — правда, и гоголевская «Шинель» давала интерпретатору возможность выразить не только сострадание маленькому человеку, но и горечь возмущения его долготерпением и пассивностью. Режиссер, читая «Шинель» в контексте времени, оказался особенно непримирим к деградации человеческого в человеке, к его рабской покорности, ведущей в итоге к утрате человеком своей «родовой сущности».

Такое прочтение, вызвавшее в свое время упреки Ю. Ханютина, на наш взгляд, вовсе не противоречит первоисточнику. Еще Н. Г. Чернышевский в известной статье «Не начало ли перемены?» говорил о возможности и критического отношения к Акакию Акакиевичу, хотя писатель оговаривался, что рассказ написан не с той целью.

Соображения мои вовсе не тщатся быть истиной в последней инстанции. Возможно, читательская мысль А. Баталова шла совсем другими путями, я же сужу по результату. Ведь режиссер-экранизатор, в отличие от других читателей, объективизирует свое восприятие, материализует его. В каждом конкретном случае перед нами экранизация не самого литературного произведения, а режиссерского индивидуального прочтения этого произведения, образ-гипотеза. Тем самым автор выносит на суд зрителя как свою режиссерскую квалификацию, так и свою квалификацию читателя.

А это чревато. Ведь невольно — хотел бы того экранизатор или нет — в законченном фильме проявляется не только его читательская (и кинематографическая!) культура, но и пробелы в ней, а подчас и попросту бескультурье.

Правда, были в истории кино и такие случаи, когда литературное произведение заставляли насильно резонировать в такт эпохе, пытались прочесть то, чего в нем не было, да и не могло быть. Так появилась, например, первая версия «Капитанской дочки» (автор сценария В. Шкловский, режиссер Ю. Тарич, 1928), где Швабрин стал правой рукой Пугачева и чуть ли не главным идеологом крестьянской войны, Гринев оказался трусливым ничтожеством, вдобавок любовником Екатерины Второй, а старик Савельич — приятелем и единомышленником Емельяна Пугачева. Вульгарно-социологически «подправляя» Пушкина, лента обладала тем не менее рядом чисто кинематографических достоинств.

Чего, к сожалению, никак нельзя ска-

[17] «Искусство кино», 1959, № 9, с. 69.

зать о второй версии «Капитанской дочки» (1958), создавая которую, сценарист Н. Коварский и режиссер В. Каплуновский пошли путем того буквального перевода, о котором так убийственно отозвался Синклер Льюис. А ведь это был пример весьма добросовестного отношения экранизаторов к своим читательским обязанностям.

Хотя если говорить строго, и здесь читательская добросовестность авторов едва ли оказалась высшей пробы: ведь ими была оставлена без внимания такая важная формообразующая особенность пушкинской повести, как то, что все повествование ведется от лица Петруши Гринева... Впрочем, об этом очень хорошо написал в свое время У. Гуральник [18], поэтому останавливаться на сем предмете долго не будем и обратимся к дням сегодняшним.

Пожалуй, ни одно произведение не вызывало за последнее время столько споров, как «Несколько дней из жизни И. И. Обломова» Н. Михалкова.

Из всех поворотов дискуссии лично мне показался многообещающим тот, где в контексте рассуждений об актуальности для сегодняшнего дня антитезы Обломов — Штольц возник вдруг образ милейшего Андрея Павловича Бузыкина из «Осеннего марафона» Г. Данелия. Никак на первый взгляд не стыкующиеся, фильмы эти тем не менее в ходе споров обнаружили между собой сложный ряд связей.

А. Адабашьян и Н. Михалков имели право увидеть в Обломове национальный архетип. Илья Ильич ведь и в самом деле не только «обломовщина», то есть «азиатчина» и «идиотизм жизни». С ним связано то понятие русского, что отторгает, не приемлет навязываемых рецептов узколобого прагматизма, копеечной деловитости, мнимоэнергичного стиля жизни, если нет за этим большой цели, большой всеохватывающей идеи. В фильме Илья Ильич формулирует это прямо: «Все думают, как жить, и никто не думает — зачем жить». Как отметил А. Плахов, «... отказ Обломова от какой бы то ни было деятельности носит... программный характер, характер сознательного нежелания принять навязываемые ему условия игры» [19].

Андрей же Павлович Бузыкин эти условия принял. Не случайно его профессия — переводчик. Он, если можно так выразиться, человек-зеркало. Его жизнь — это перевод с русского на иностранный, перевод на чужой для него способ существования. Грубо говоря, Бузыкин — это Илья Ильич Обломов, который уступил однажды настояниям Штольца, поднялся с дивана и пустился в грустный, бессмысленный марафон, стараясь попасть в ногу с энергичным датским профессором Ханссеном...

Таким образом, прочтение гончаровского романа создателями «Нескольких дней из жизни И. И. Обломова» оказалось не просто «модернизированным», но прямо положенным в русло сегодняшних наших размышлений о соотношении нравственности и деловитости, о том, что волновало академика Д. С. Лихачева в его «Заметках о русском».

Как же быть в таком случае с хрестоматийным, каноническим, так сказать, Обломовым? А никак. Вернее, как советовал некогда Лев Аннинский: возьмите с книжной полки соответствующий том и перечитайте. И попробуйте, если сумеете, уйти от размышлений, на которые наводит фильм Адабашьяна и Михалкова. Не получится. Уже не получится. И не потому, что фильм просмотрен. Даже без знакомства с экранной версией вопросы эти все равно возникнут, потому что из времени не выпрыгнешь, мысль вспять не повернешь.

Как совершенно справедливо заметил Ю. Богомолов, «время изогнуло знакомую конструкцию хрестоматийного романа», и в этой параболе — свидетельство новой молодости классического произведения. Молодость эту, подобно сказочной живой воде, возвращает классике заинтересованное, личностное к ней отношение читателя-кинематографиста, способного не только талантливо воплотить, но, в первую очередь, талантливо прочесть.

г. Курган

[18] См.: Гуральник У. А. Русская литература и советское кино. М., 1968. с. 96—124.

[19] «Искусство кино», 1980, № 6, с. 64.

Интервью «ИК»

Баграт Оганесян

«У этой земли есть хозяин...»

— Баграт Галустович, ваш новый фильм «Хозяин» создан в содружестве с известным писателем Грантом Матевосяном. Зрители помнят вашу предыдущую совместную картину «Осеннее солнце». Что нового увидели вы для себя в сценарии Матевосяна «Хозяин»?

— Еще в период нашей работы над «Осенним солнцем» Грант Матевосян поделился со мной идеей своего нового сценария, который предположительно должен был называться довольно необычно — «Боров». Через несколько лет в сценарном портфеле студии «Арменфильм» появилась киноповесть «Хозяин». Она и была осуществлением давнего сценарного замысла писателя.

Б. Оганесян на съемках фильма «Хозяин»

После съемок «Осеннего солнца» мне казалось, что в будущем я вряд ли вернусь к деревенской теме, тем более к той же деревне Цмакут, описанной тем же писателем: была опасность повториться. Однако, прочитав киноповесть «Хозяин», я поразился даже не столько новым аспектам темы и новым проблемам, которые поставил Матевосян в этом произведении, но более всего тому, что образ главного героя как нельзя более соответствовал моим собственным тревогам и размышлениям. Я удивился тому, что этот человек — выходец из совершенно иной социальной среды, иных корней, нежели я, и, конечно, особого внутреннего масштаба, во многом близок сегодняшнему направлению моих мыслей. Более того (теперь могу в этом признаться), во время работы над картиной мне все время казалось, будто он, Хозяин, подглядывает за мной, оценивая мои действия и поступки с точки зрения своих нравственных критериев.

...Возможно, это связано с возрастом, возможно, с другими жизненными обстоятельствами, но чем дальше, тем больше меня привлекают, заставляя вновь и вновь задумываться над ними, так называемые вечные вопросы бытия. Что есть добро? Что есть зло? Пожалуй, наиболее определенные и конкретные ответы на эти вопросы дают древнегреческие трагедии, или «Король Лир», или «Отец Горио». Именно поэтому, наверное, мы причисляем эти произведения к вечным. В них добро и зло неизменно получают конкретное и четкое воплощение в художественных образах и становятся зримыми, явными проявлениями человеческого характера, что прежде всего свидетельствует о глубине проникновения в суть жизненных коллизий. Меня потрясает сюжетное мышление великих писателей. Сама структура их замыслов уже несет в себе неисчерпаемый, вечный образ.

Киноповесть Гранта Матевосяна — притом что некоторым она казалась несколько усложненной, — обладала, на мой взгляд, той самой четкостью и определенностью в разговоре о нравственных категориях, которые близки мне. И еще...

Мне дороги такие достоинства, как честь, чувство долга, бескорыстие, чувство справедливости. В них мы сегодня остро нуждаемся — не менее, чем люди прошлого. А в произведении Гранта Матевосяна герой, погруженный в дела и заботы сегодняшнего дня, обнаруживает именно эти рыцарские доблести. Но сразу оговорюсь: нам вовсе не хотелось представить героя киноповести Матевосяна современным Дон-Кихотом. Скорее, я стремился рассказать о Сан-

чо Пансе, который взвалил на свои плечи бремя Рыцаря Печального Образа.

— Как правило, сценарий в процессе съемок в той или иной степени корректируется режиссером. Что в этом смысле вы можете сказать о сценарии Гранта Матевосяна?

— Парадокс в том, что чем прекраснее литература, тем труднее борьба с ней на пути к экрану. Ведь так или иначе экран требует переосмысления литературных образов.

Работать было сложно еще и потому, что киноповесть, а соответственно и сценарий были рассчитаны на три-четыре серии. И от варианта к варианту с болью в сердце мы с автором сокращали сценарий, доведя его в конце концов до односерийного фильма.

Отвлекаясь от непосредственного рассказа о фильме, я не могу не выразить здесь своего недоумения — отчего мы порой столь бездумно расточаем средства и экранное время на пустые, развлекательные безделушки и становимся предельно экономными именно тогда, когда этого как раз не следует делать. По моему глубокому убеждению, киноповесть «Хозяин» — одна из тех пока еще редких вещей, где со всей серьезностью поставлены важнейшие, актуальнейшие общественно-нравственные проблемы, на решение которых нацеливает нас сегодня партия. Честно говоря, мне было жаль уступить и десяток метров, ибо речь шла о вопросах, которые волнуют сейчас каждого из нас.

— Чем более всего увлек вас образ главного героя в киноповести Матевосяна?

— В центре картины — крупно выписанный Г. Матевосяном человеческий характер — Ростом Саркисян. Его взаимоотношения с окружающими людьми, с природой, его ответственность перед теми, кого сегодня еще нет на земле, но кто придет на нее — перед нашими потомками, — все это написано автором с подлинно эпическим размахом и необыкновенной, на мой взгляд, художественной глубиной, целостностью.

А сюжет, как я уже говорил, прост. Много лет назад в лесу близ Цмакута был найден мальчик. Ростома усыновил местный лесник, взяв его в свою многодетную семью. И он стал любимым сыном у приемного отца. От него мальчик унаследовал не только профессию, но и любовь к земле, чувство хозяина, великое чувство ответственности за окружающий мир.

Ростома называют Хозяином. Смысл этого прозвища многозначителен. У нас в Армении так зовут лесников, как бы подчеркивая этим смысл, суть их профессии. Но есть в прозвище Ростома и некоторый иронический оттенок: многие из окружающих Ростома людей относятся к нему недоброжелательно, особенно те, кому он мешает, кому не дает хищнически использовать природные богатства.

Сейчас много говорят, пишут (и это вполне справедливо!) об экологии. Снимают об этом картины. Но мы не хотели делать акцент на сугубо экологических проблемах. Я полагаю, что экологические проблемы не существуют сами по себе, это лишь часть очень сложного вопроса связи времен с духовными ценностями, которые были дороги людям на всех этапах развития человечества. Поэтому нам хотелось выйти за пределы узкоэкологические...

Истоки образа Ростома — и в его отношении к прошлому. Оно живо и зримо присутствует в его сознании. Это не апологетическое чувство, но уважение к лучшим традициям народа. Без живой памяти о прошлом невозможно воспитать полноценное поколение. Надо помнить о своем доме, об отце и матери, о своих предках — тогда в человеке вызревает определенная нравственная программа. Да, можно и нужно многое менять в современном мире. Но не отказываться от лучшего в нашем наследии. Хозяин это понял. Он сознательно становится хранителем наследия. Свое дело он воспринимает как миссию.

Здесь я приблизился ко второму очень существенному для нас моменту: фильм рассказывает о человеке поступка, действия. О человеке-созидателе. В его сознании мир разделен на созидателей и разрушителей. Особо опасная сегодня категория разрушителей — это потребители. Их не сразу рас-

познаешь, они бывают даже и обаятельны, и привлекательны в своем умении «красиво жить». Ростом открыто выступает против потребительства, отстаивает свои принципы в решительном противостоянии.

Сейчас в литературе, в искусстве нередко встречаются герои, очень тонко чувствующие и чутко воспринимающие закономерности жизненного развития. Но, к сожалению, эти герои не способны отстаивать свои идеалы. И я хочу утвердить героя, наделенного желанием и умением реализовать свою высокую нравственную позицию.

Таков Ростом. И бьется он не только с лесными браконьерами. Он ненавидит и «чужаков», которые в его родном селе возводят дом для некоего Коротышки, возлюбившего прекрасные окрестности Цмакута. Ненавидит Хозяин и самого Коротышку — умного, сильного и очень жестокого своего врага, врага его убеждений.

В Коротышке для Ростома как бы сфокусировано все то, с чем он борется и будет бороться: самодовольный цинизм, стремление подчинить все и всех своим собственным интересам. Ведь Коротышка не просто воздвигает для себя роскошное жилище; он отравляет души тех, с кем сводит его судьба, и нередко обращает их в свою веру. Так, например, происходит с Сеником, племянником Ростома, которого Хозяин вырастил. Поединок Ростома с Коротышкой принципиально важен в структуре фильма. Волевая, «железная» хватка Коротышки берет верх в этом поединке. Дом построен, и, казалось бы, Ростом побежден. Но мы снимали фильм, твердо веря, что такие, как Саркисян, непобедимы...

Я уже говорил, что Матевосян хотел назвать свою киноповесть «Боров» (или лучше «Кабан»?). Так прозвали Ростома Саркисяна его враги, и он об этом хорошо знает. Человек громадной физической силы, он идет на недругов открыто, стремительно, в такие минуты его не остановить: Саркисян мчится подобно дикому вепрю, бурлит его темперамент, обнажены чувства... Но в этих его вспышках нет злобы, а лишь негодование истинно честного и искреннего человека.

— Был ли сценарий заранее написан на определенного исполнителя или выбор актера был сделан уже непосредственно во время работы над картиной?

— Исполнителя на роль Ростома Саркисяна мы искали долго. Ведь от выбора зависела удача картины. По сути, Хозяин — моногерой. И лишь в конце подготовительного периода я остановил свой выбор на Хорене Абрамяне. Я давно следил за творческим развитием этого прекрасного актера. Знал все его роли — в театре и кино. Судить о том, как он сыграл в нашем фильме, зрителям. Мне же хочется лишь подчеркнуть, сколь плодотворной для меня была встреча с таким актером С актером, чья личность счастливо совпала с содержанием образа. Абрамян как будто бы не играет роль, а говорит с экрана от своего собственного имени. Вместе с тем в Саркисяне мне дорога не только личностная интонация, которую сообщают образу центростремительное движение этого характера и гражданские убеждения исполнителя. О себе Хозяин обычно говорит во множественном числе: «мы». И это не случайно. Говорит он так, ибо ощущает себя представителем многих и многих, кому бесконечно дорого сохранение красоты на Земле — красоты природной и красоты нравственной.

Интервью вела О. Охотникова

Ракурс

Татьяна Хлоплянкина

Рождение актрисы

Тамара Акулова мне поначалу не очень понравилась. Наверное, странно начинать разговор о молодой актрисе с такого признания, но представьте себе положение автора сценария: судьба фильма едва ли не наполовину зависит от того, кто будет играть в нем главную роль, и вот съемочная группа на твоих глазах готовится совершить непоправимую ошибку, а ты — не можешь этому помешать. На роль Альки в фильме «Кто стучится в дверь ко мне...» пробовались три актрисы. Первая сыграла предложенный ей отрывок настолько выразительно, резко, остроумно, что во время просмотра проб каждая ее реплика, даже самая обычная, вызывала смех. Но режиссеру показалось, что эта актриса слишком мастеровита для данной роли. Вторая тоже была хороша и точна необыкновенно, ее очень легко было представить себе в темноте необъятного московского двора или подъезда с сигаретой в зубах, а то и с бутылкой дешевого вина, в компании таких же неприкаянных девчонок и парней. Но режиссер решил, что у героини, если ее будет играть эта актриса, уже не будет никаких перспектив, никаких надежд на будущее, образ, нарисованный ею, получался слишком уж законченным и слишком непривлекательным.

А третьей была Тамара Акулова — хорошенькая, благополучная, не злая и не добрая, решительно ничего, как мне представлялось, на пробах не показавшая, кроме разве что умения более или менее натурально произносить текст — что, впрочем, после пяти лет учебы во ВГИКе вполне естественно. Две работы, показанные Акуловой ранее — в фильме «Шляпа», где она сыграла солистку молодежного ансамбля, и в телевизионной картине «Бедная Маша» (главная роль), — тоже были не слишком интересны. Казалось, что это одна из тех молоденьких актрис, которые обладают привлекательными внешними данными, умеют хорошо двигаться и, как принято выражаться, — смотрятся, но тем не менее довольно быстро исчезают с кинематографического небосклона. Каждый, кто более или менее регулярно смотрит массовую кинопродукцию, мог бы, наверное, сверившись с репертуарными списками за последние пять-десять-пятнадцать лет, вспомнить немало таких случаев. И мне было жаль, что Николай Скуйбин готовится доверить судьбу фильма именно такой актрисе. Но он был уверен, что Тамара Акулова разыграется, заиграет.

И это действительно произошло.

Здесь мне хочется сказать несколько слов о той удивительной магии кино, которая людям, практически занятым в кинопроизводстве, наверное, хорошо знакома, а нами, критиками, привыкшими чаще всего судить уже готовый результат, не всегда ощущается. Все этапы кинематографического производства хорошо известны: сценарий запускается в производство, и десятки людей самых разных профессий начинают готовиться к съемкам — выбирается натура, делаются эскизы декораций и костюмов, утверждаются актеры, пишется музыка, подготавливается смета. Материал жизни, положенный в основу сценария и фильма, вдруг оказывается разъятым на десятки подробностей — на планы, куски, эпизоды, эскизы, отдельные реплики, за которыми, как может показаться, теряется суть. Но вот в процессе съемок этот материал вдруг оживает и начинает диктовать свои условия, задавать тон, ритм, определять характер и настроение будущей картины.

Именно это в какой-то степени произошло с фильмом «Кто стучится в дверь ко мне...»

Режиссер Николай Скуйбин придавал очень большое значение натуре. Фильм снимался зимой, в морозы, которые в позапрошлом году держались довольно долго. Натура была выбрана в новом, дальнем, еще не вполне обжитом московском районе. Группа возвращалась со съемок промерзшая, вваливалась в мосфильмовские коридоры в валенках, тулупах, полу-

серьезно, полушутливо кляня, как мне рассказывали, автора за то, что он не поселил своих героев где-нибудь в Сочи. Наверное, действительно изо дня в день проводить по многу часов на морозе было нелегко. Но благодаря этому в фильм вошло какое-то особое ощущение морозной московской окраины. Оно складывалось из мелочей, из деталей. Резкий скрип дверей переполненного автобуса, с трудом раздвигающихся на морозе. Молчание людей, привычно одолевающих в этом автобусе свои ежедневные утренние и вечерние километры до конечной станции метро. Скрип плотного, утрамбованного сотнями ног снега. Желтое, низкое солнце, встающее над грядой одинаковых домов, которые, как горы, уходят до самого горизонта. Оживленная толчея возле новенького просторного универсама, куда по утрам стекаются все окрестные старухи, мамы с колясками и прочий не занятый на работе люд. Свет окон, тепло жилья, которое среди этих огромных пространств особенно ценится и к которому здесь тянешься гораздо сильнее, чем в каком-нибудь маленьком, уютном московском переулке... Мне всегда казалось, что обстановка, архитектура тех мест, кварталов, где живет современный горожанин, оказывает огромное влияние на его характер, в чем-то даже и меняет его... Впрочем, к чему эти рассуждения, какое отношение они имеют к актрисе, о которой я взялась писать?

А самое прямое. Мы иногда произносим слово «талант» как заклинание. Мы говорим «талант» с тем же выражением, с каким сказочный герой говорил: «Сезам, отворись», и все двери вроде бы должны тут же распахиваться. Но талант зависит от тысячи причин, развивается, крепнет, начинает осознавать сам себя лишь в повседневной работе. Иной раз несомненно одаренный актер выглядит на экране как деревянный, и никакой талант его не спасет, потому что среда, в которой он принужден был действовать, — картонная, нереальная, неживая. Те самые «тысячи тонн словесной ру-

Тамара Акулова в фильме «Европейская история»

ды», которые надо перекопать «единого слова ради» — ведь перекапывают не только в литературном творчестве, но и в процессе создания фильма. При одном, конечно, условии — чтобы актер по-настоящему заиграл слово это, то есть способность к переживанию, к перевоплощению, все то, что мы называем талантом, должно в нем жить. В Акуловой это слово жило, но режиссер докопался до него именно на съемках.

У меня была возможность сравнить, как актриса сыграла один и тот же эпизод сперва на пробах, а потом в уже готовом фильме. Она произносит те же самые реплики, одета в ту же самую (или в такую же) куртку. Но и куртку она уже носит по-другому, и реплики произносит по-другому — и не только потому, что пробы снимались в теплом павильоне, а сцена, вошедшая в фильм, — на натуре и видно, как при каждом слове у актеров вырывается морозный пар изо рта. Это могло бы остаться чисто физическим ощущением, и тогда мы просто заметили бы, что актриса на съемках сильно мерзла. Однако она по-настоящему заиграла. Та самая тяга к теплу, к уюту нормального человеческого жилья, которая с особой силой ощущается на продуваемых ветрами окраинных просторах, бесприютность и неприкаянность существования человека, лишенного — или лишившего себя — этого тепла, стала основой характера, созданного Тамарой Акуловой.

Ее героиня даже куртку носит как человек, для которого эта одежда — почти что дом родной: руки поглубже в карманы, капюшон на голову, и готово, можно долгие часы проводить, слоняясь без дела по улицам. У нее резковатый, словно бы сорванный на морозе голос и вызывающие интонации девицы, которая любит нравиться, но находит еще и особый шик в том, чтобы не нравиться, в том, чтобы шокировать окружающих. Кроме того, она обладает завидным умением отогреваться в чужом тепле, как бы присваивать его себе, не заботясь о последствиях. Где-то на окраине, на обочине нашей наполненной разумными заботами жизни обретаются такие девушки, иногда мы замечаем их своим боковым зрением, но предпочитаем не слишком на них сосредоточиваться. Акулова эту окраинность хорошо почувствовала и сыграла.

Пусть не покажется нескромным, что я так много пишу о фильме, поставленном по моему сценарию. Я это делаю потому, что он в какой-то степени стал для меня развенчанием мифа — мифа столь часто и на все лады пересказываемого в кино, в театре, в литературе. Мифа о юной актрисе, которую однажды может выхватить из безвестности зоркий взгляд режиссера или которая случайно подворачивается в тот момент, когда главная исполнительница почему-то не может выступать. И вот эта молодая актриса выходит на сцену (или на съемочную площадку), и стоит ей только открыть рот, как все тут же понимают: это — Она, и рукоплещут появлению новой звезды.

Миф прекрасен и безусловно годится как вариант. Но возможны и другие. Например, актрису выхватывает из толпы зоркий взгляд режиссера, она начинает играть, и все переглядываются: нет, не она. Первая роль может вовсе не получиться или не произвести впечатления, но это вовсе не значит, что актриса бездарна, это значит только, что игра в кино или на сцене — тяжелый труд, недаром актеры на своем профессиональном жаргоне редко говорят «роль создается» и гораздо чаще — «роль работается». Молодая девушка с хорошей внешностью стала актрисой Тамарой Акуловой именно в процессе такой работы.

... Спустя год после того, как был закончен фильм «Кто стучится в дверь ко мне...», я смотрела в маленьком кинотеатре на проспекте Мира «Балладу о доблестном рыцаре Айвенго» с Акуловой в роли леди Ровены. Была очень холодная, дождливая суббота. Публика на вечерний сеанс собралась самая разношерстная — вереница очень хорошеньких школьниц, которые долго усаживались и почему-то все время менялись местами, несколько пожилых супружеских пар, судя по домашней обуви — жильцов соседнего подъезда... В последний момент из расположенного напротив кафе «Белый медведь», где отпускались мороженое, кофе и крепленое вино в розлив, подвалила компания пар-

ней и девиц в куртках точь-в-точь, как у Альки. Парни кому-то звонили из автомата, девицы лузгали семечки, и я подумала, что смотреть фильм будет весело. Но как только пошли титры, запел Высоцкий и начался рыцарский турнир, публика сразу насторожилась, появление веселого буяна-отшельника особенно всех обрадовало, а когда с дуба соскочил актер Хмельницкий и было объявлено, что это — Робин Гуд, по залу пронесся явственный ветерок восторга. Наверное, если бы я смотрела фильм в строгой профессиональной аудитории, я быстро начала бы «заводиться», тем более что заводиться было из-за чего: одна из героинь романа Вальтера Скотта начисто из фильма исчезла, а реплики ее передали Ровене, что производило примерно такое же впечатление, как если бы в «Трех мушкетерах» объединили миледи с госпожой Бонасье или Портоса с Арамисом. Можно было бы предъявить фильму и другие претензии. Однако волны доброжелательности, перекатывающиеся по залу, настраивали на иной лад.

Поначалу мне показалось удивительным, что Акулова без всяких видимых затруднений сменила современные брючки и платья, которые носила в предыдущих фильмах, на наряд средневековой саксонской принцессы. Первая историческая роль — это ведь очень ответственно, это требует специальной подготовки и должно сопровождаться некоторым трепетом. Но Акулова в роли Ровены, судя по всему, чувствовала себя абсолютно безмятежно. Затейливый головной убор и меховая оторочка вокруг шеи чрезвычайно шли ей, а остальные подробности, связанные с эпохой, стилем жизни бесконечно далекой средневековой леди, по-видимому, не слишком ее заботили. Впрочем, потом я поняла, что эту новую роль Акуловой вовсе не следует воспринимать как историческую и костюмную. Современная девушка с независимым нравом как бы сыграла фантазию на тему рыцарских времен. Возможно, это была вовсе не та Ровена, которую придумал Вальтер Скотт, но когда зажегся свет в зале, я обратила внимание, что у притихших девиц, переставших лузгать семечки, волосы точь-в-точь так же разбросаны по плечам, как у красавицы саксонки, и то, что героиня Акуловой переживала в фильме, им всем тоже хотелось бы пережить. Иначе говоря, это была еще одна модификация современного характера, который в облике Акуловой все явственнее прорисовывается.

О третьей, новой работе Тамары Акуловой — в фильме В. Кунина и А. Бобровского «Трое на шоссе» я скажу всего несколько слов — и потому, что, увлеченная перипетиями сюжета, я довольно скоро перестала следить, как ведет себя на экране героиня моего очерка, и потому, главным образом, что картина эта — чисто мужская. В центре ее два очень интересных человека, опытные шоферы-дальнерейсовики, называющие друг друга молодыми именами Витек и Серега, хотя первый уже успел стать дедом, а второй на наших глазах умирает. Их суровая мужская работа, их дружба, законы трассы с ее нравами, проблемами, расстояниями, хохотом шоферов на стоянках и натужным ревом моторов, — вот что составляет смысл, красоту этой ленты, и исполнителям главных ролей А. Джигарханяну и В. Невинному было в данном случае что играть и где развернуться. Акулова же все время немного в тени: ее героиня, любимая девушка одного из шоферов, поехавшая вместе с ним в рейс, все время что-то варит на костре, моет посуду и много молчит, не умея сразу разобраться в тех новых впечатлениях, которые не нее обрушились.

Но видно, как в этой молчаливой девушке постепенно зреет характер. Трасса словно бы заряжает ее своим током, своим беспокойством, гулом жизни, текущей мимо. В какой-то степени это характерно и для самой Акуловой. Есть актрисы, которые сразу приходят в кино со своей темой, с заявкой на определенный жизненный тип. Акулова этот тип ищет на наших глазах. Конечно, всегда интересно сразу встретиться на экране с незаурядной личностью. Но разве не менее интересно видеть, как эта личность рождается, формируется, начинает себя осознавать?

Л. Голубкина

Зачем добиваться совершенства?

Для начала биографическая справка:

Клепиков Юрий Николаевич. Родился в 1935 году. Окончил факультет журналистики МГУ. Работал в редакциях газет, на телевидении. В 1964 году окончил Высшие сценарные курсы. Назовем некоторые фильмы, снятые по его сценариям: «Асино счастье», «Седьмой спутник» (в соавторстве с Э. Дубровским), «Мама вышла замуж», «Не болит голова у дятла», «Восхождение» (в соавторстве с Л. Шепитько), «Летняя поездка к морю», «Приключения пенсионера» (фильм вышел под названием «Сергей Иванович уходит на пенсию»), «Пацаны».

●

— Юрий Николаевич, в чем, по-вашему, заключается особенность работы литератора в кино?

— Подобно писателю, сценарист вооружен только словом. Странность же заключается в том, что усилиями режиссера слово превращается в пучок света, в звуковую дорожку. Слово исчезает. Сценарист растворяется в творчестве режиссера.

Эта уникальная форма творчества, не встречающаяся нигде, кроме искусства кино, не содержит ничего обидного или ущемляющего, поскольку заложена в природе профессии сценариста...

●

Значит, ничего обидного или ущемляющего?

Пожалуй, так. Опытный сценарист, как и всякий профессионал, не приходит в смущение от особенностей своей работы, — он знает причины, из которых вырастают эти особенности, и тратит немало сил на то, чтобы научиться их учитывать, не жертвуя своими художественными задачами.

Все это так хотя бы еще и потому, что драматурга никто не тянет в кино насильно. Он приходит туда сознательно, зная, на что идет, и выбирая эту стезю из множества других. И все же — так ли?

Мне понадобился сценарий одного старого фильма.

В архиве студии сценария этого уже не было. Посоветовали обратиться в ЦГАЛИ.

ЦГАЛИ — Центральный государственный архив литературы и искусства — внушительное здание на Ленинградском шоссе. Сложная система пропусков, представление директору. Наконец, читальный зал и картотека, которая занимает целую большую комнату. Я начала перебирать карточки раздела, посвященного кино, и не смогла сдержать удивления: здесь было все — фильмы, известные всему миру и давно забытые; сценарии, часть которых так никогда и не увидела экрана; знаменитые фамилии и имена, мне неведомые. В читальном зале мне выдали «дело» кинокартины. Аккуратно подшитые и пронумерованные варианты сценария, протоколы обсуждений, редакторские заключения.

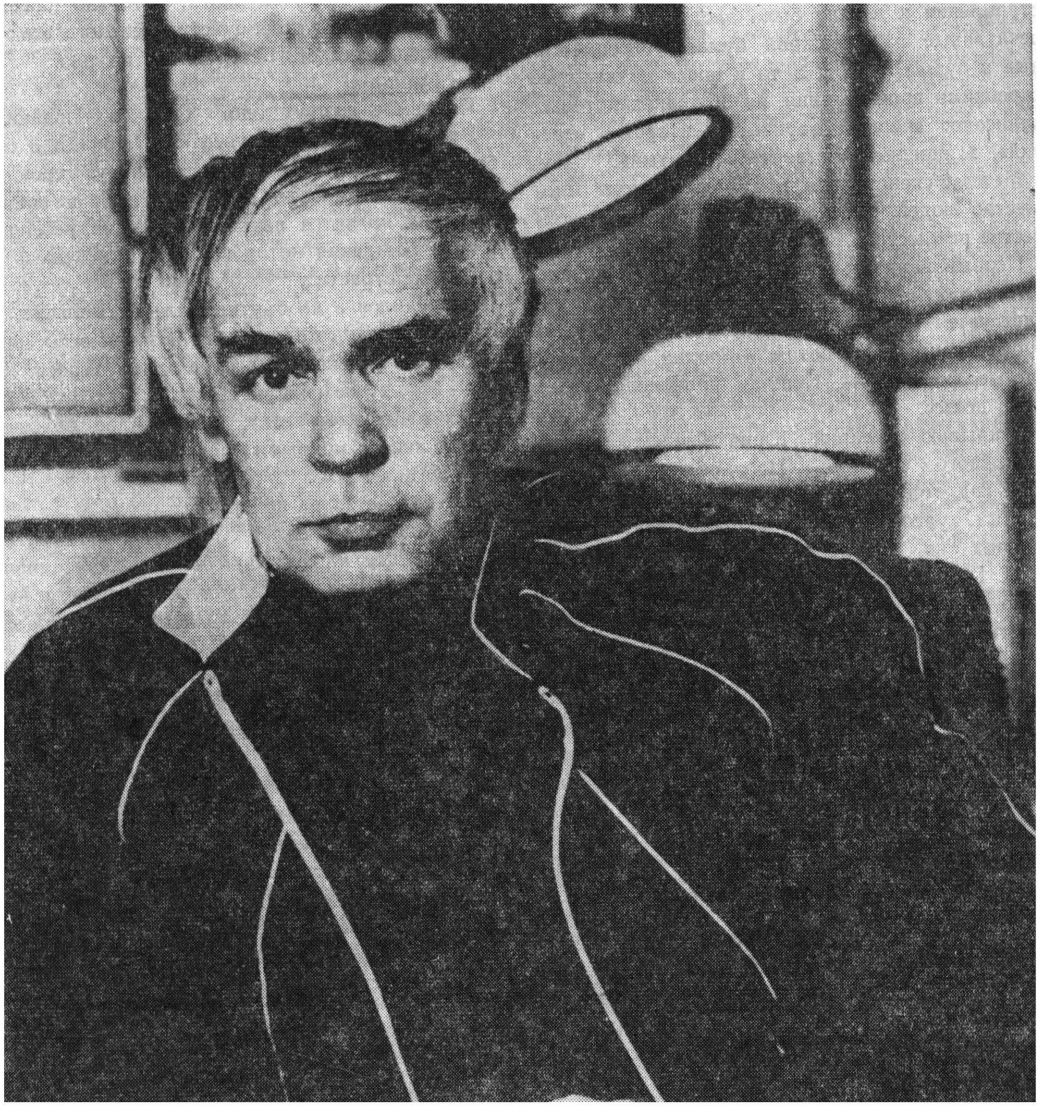
Противоречивые чувства обуревали меня, когда я знакомилась с «делом».

Оказывается, ничто не исчезает бесследно. Открываю протокол обсуждения заявки, из которой потом вырос один из лучших наших фильмов, увенчанный всевозможными наградами. Один из выступающих, хорошо известный мне человек, гневно обвиняет авторов в идеологической неточности, мелодраматичности сюжета, мрачности фона. Наверное, человек этот сам давно забыл о своей непримиримой позиции. Но на пожелтевших страницах остался след далекого прошлого, а в конце протокола написано: «верно» и подпись.

На формулярах всех просмотренных мною «дел» моя фамилия была первой и единственной.

Значит, никто не листал эти страницы, и никому не понадобились эти дела давно минувших дней.

А я читала сценарии и думала: сколько ду-



Ю. Клепиков

шевных усилий, сколько таланта, мастерства и стремления к истине было вложено в эти напечатанные на неважной бумаге, переплетенные в бурый картон, а то и вовсе подколотые скрепками произведения, на обложках которых написано: «первый вариант», «второй», «третий», а иногда и «четвертый», «пятый».

Между сценаристом и зрителем стоит множество людей. «Сценарий растворяется в творчестве режиссера».

Первый вариант, второй, третий... Поправки, согласования... Выстраданное слово, которое адресуется миру, а будет прочитано десятком профессионалов. А потом — полки архивов и пустые формуляры. Каждая профессия имеет свою драму.

Открываю сценарий Юрия Клепикова «Год спокойного солнца». На обложке дата: 1964 год, год окончания автором Высших сценарных курсов, о чем свидетельствует еще и строчка на титульном листе: «Мастерская Е. И. Габриловича».

По этому сценарию был снят фильм «Асино счастье», который вышел на экраны в 1966 году. А в 1964 году фильма еще не было. Был лишь сценарий начинающего драматурга.

Известно, что сценарии обладают таинственным свойством быстро стареть. Я читаю произведение, написанное много лет назад, и поражаюсь. Кажется, что оно написано вчера. И ничего от неуверенности стиля начинающего литератора. Уверенная, спокойная рука, продуманная до мельчайших подробностей многофигурная композиция.

Вот начало сценария.

«Большое ржаное поле. Ветер гонит тяжелые волны хлеба. Во ржи сидит пятилетний пацан. Он крепко выгорел на солнце и кажется пушистым. Пацан держит в руке ком земли, вертит его, будто что-то ищет в нем...

... пацан кидает комок, встает и идет, идет вперед куда глаза смотрят. Раздвигает колосья, они кивают над его головой.

Шел-шел, никуда не вышел. Идет в другую сторону. Рожь высока, пацан мал. Лицо его готовится заплакать, и он зовет испуганно и громко:

— Мамка-а!

Понимает, что заблудился, и горько плачет. А вокруг него густое буйство зеленого хлеба, большого, как лес. Ветер носит по ржи:

— Мамка-а!

По земле плывут тени облаков. Тишина».

Это вступление, как увертюра, вбирает в себя многое — и тему земли, где живут герои, и детство, как начало начал — ведь в конце сценария появится на свет еще один ребенок, вокруг рождения которого и начнут бушевать основные страсти...

Заблудился в необъятных хлебах мальчик, и это маленькое событие дает возможность сразу ввести в действие всех главных героев.

«— Мишку не видели?

Ася отодвигает ветку, у нее милое, большеглазое лицо с мокрыми бровями.

— Нет...»

«Степан встал на подножку.

— Мишку не видал?»

«Мишаньку нашел Чиркунов. Пацан спал. Чиркунов осторожно поднял его на руки, и цепочка людей сразу повернула обратно. Только мать с отцом подошли:

— А ну, дай,— сурово сказала Марья.

Чиркунов повернулся к ней спиной, не отдал, а понес пацана сам. Сказал:

— Теплый».

Мишанька еще несколько раз будет появляться на страницах сценария — ведь он один из тех, кто живет на полевом стане возле тока, но будет мелькать эпизодически — так, фигурка на фоне. И вдруг странная сцена, почти не связанная с остальным действием сценария: ранняя осень, лес, пронизанный снопами света, старик и мальчик собирают ягоды.

«Осинник то наливается рокотом ветра, и тогда облетают листья, то затихает до звона. Тихомир вздыхает, и Мишаньке становится до боли жаль деда. Он смотрит на старика умоляющими глазами и вдруг просит:

— Дедушка, не помирай. А?

Дед не отвечает. Трудно поднимается на ноги, цепляясь за осинку. На его седую голову и плечи густо падают светлые листья.

— Видишь, лист падает,— сипит дед,— порядок такой. А с весны новый лист пойдет. Это тоже порядок...

И пошел через солнечный столб, по мягкому листвяннику, в темноту разностоя.

— Дедушка,— кричит Мишанька. — И ты уже никогда не вернешься?

Но деда не видно. Он пропал по ту сторону солнечного столба. Только слышен его синатый смешок. Да и тот затих».

Сильная сцена, много в себя вмещает — круговорот жизни, начало и конец, таинство смерти. Но, оказывается, ее смысл этим не исчерпывается.

В финале сценария, когда жатва уже закончена, Мишанька пристает к матери с вопросом, правда ли, что дед Тихомир никогда больше не вернется. Мать отвечает — правда.

«— Почему?

— Потому что он сделал все, что надо, не было у него больше делов».

Мишанька допытывается, много ли еще «делов» у матери, у отца, у Аси, Степана, Чиркунова. А потом, когда все уже забыли про его вопросы, когда сворачивают стан и сборы в полном разгаре, он подбегает к женщине-бригадиру:

«— У тебя еще много делов?

— А то,— обернулась она. — Землю-то пахать кому?

Машина тронулась, покатилась, скрылась за заколоченным вагончиком, появилась на дороге, вильнула дорожным изгибом и пропала.

На опустевшем полевом стане тишина».

Вот как отозвалась эта, казалось бы, вставная сцена. С нею вошла в сценарий тема спокойного, мудрого приятия жизни, ее бесконечности и естественности.

Мальчиком сценарий начинается и заканчивается. Только мальчик немного вырос и прикоснулся к вечным тайнам бытия.

Тишиной кончается первая сцена и последняя. Только тишина разная.

Так по всему сценарию проходят, переплетаясь и не пропадая, слитые в единое движение темы. И какие темы!

Любовь.

«— Какая-то ты стала, не поймешь.

— Какая?

— Веселая, что ли... Все смеешься, улыбаешься, ничем не обидишь».

Рождение.

«Степан ходил вокруг костра в одной рубашке, неумело укачивая на руках орущего ребенка, завернутого в пиджак.

— Сын,— похвастал Степан».

Смерть.

«Дед Тихомир лежал в гробу с чистым спокойным лицом».

Природа.

«Истомленная летней жарой и дождями, разродившаяся, отдавшая себя до конца, земля парит вечерними туманами».

Труд.

«Брызжет зерно в кузов машины. Сосредоточен за штурвалом Чиркунов. Комбайн и машина удаляются от нас. Так делается хлеб».

Труд в сценарии занимает особое место.

«Ночь. На току заканчивают вывоз хлеба. Метелками подчищают, лопатами подгребают. Хаос звуков: тарахтенье, писк, скрежет, тихие голоса...

Отъезжает одна машина, другая. Меньше становится людей... Тает последняя куча зерна. Транспортер уже не берет его, заканчивают лопатами.

Кто-то собрал лопаты в охапку, унес. Лопаты деревянно грохнули где-то в темноте. Это тот звук, который как-то внутренне подтверждает, что работа закончена. На току никого нет. Медленно погасла лампа на столбе. Затих движок.

Короткая тишина.

И вот явились простые звуки земли: заплакал и затих новорожденный, капала вода из умывальника, треснул сучок, тяжело прошла лошадь».

Звуковой ряд будущего фильма продуман и отобран сценаристом до последнего шороха. Он становится художественным приемом. Через весь сценарий проходят, многократно повторяясь, короткие ремарки: «Молчат», «Тишина». Эти паузы точно рассчитаны, они дают ощущение покоя и значительности происходящего.

Простая история деревенской девушки Аси Клячиной, которая любила человека, родила от него сына, но не согласилась с ним жить, когда он, наконец, сам захотел этого, потому что в новом своем качестве — матери — не

смогла простить ему эгоизм, грубость и равнодушие, — эта история рассказана в сценарии с такой проникающей силой, что, кажется, по-другому и написать и снять ее невозможно.

Клепиков родился сразу как мастер. Первый его сценарий был уже завершенным и зрелым произведением. Так бывает с людьми, которые рано определяются в жизни, с людьми цельными и последовательными. Но что этому предшествовало?

●

Здесь я должна оговориться. Сценарий «Год спокойного солнца» — первый из осуществленных, но не первый из написанных Клепиковым.

Листая старые номера журнала «Искусство кино», я наткнулась на удивившую меня публикацию — сценарий короткометражного фильма Ю. Клепикова и М. Розовского «Влюбленные в телогрейках». 1961 год. Значит, он опубликован еще до поступления на курсы. Тогда, как, впрочем, и сейчас, не всякий сценарий даже профессионалов удостаивался этой чести. Сценарий напутствовал Юрий Нагибин:

«Некоторое время назад студенты факультета журналистики МГУ Юрий Клепиков и Марк Розовский побывали на целине. Они ездили туда вовсе не для сбора материала, а для уборки урожая. Но пока они вместе с другими тружениками целины убирали урожай, отличный жизненный материал сам шел в руки. Они увидели много интересного: и радостного, и печального, будничного и необычного. Промелькнула перед ними и маленькая, трогательная история двух влюбленных. Эта история послужила основой для очерка, напечатанного в «Комсомольской правде». Ныне очерк стал сценарием...»

МГУ начала шестидесятых годов, поездки на целину, на строительство Красноярской ГЭС, практика в воронежских газетах. Три друга — Юрий Клепиков, Марк Розовский, Владимир Григорьев. Один из них станет потом театральным драматургом и режиссером, другой — кинорежиссером.

По окончании института — работа на Магаданском телевидении (Григорьев неподалеку — в Хабаровске, всего тысяча километров). Потом все трое поступили на Высшие сценарные курсы.

Сценарий «Влюбленные в телогрейках» мог стать дебютом сценариста Клепикова. Мог, но не стал, хотя был договор и множество вариантов. Может быть, о нем вообще не стоило бы вспоминать, если бы не ряд обстоятельств. Он удивительным образом отразил время. И, может быть, из впечатлений и зарубок памяти, оставшихся от поездки на целину, и родился впоследствии «Год спокойного солнца».

С этим сценарием, а также с повестью «Деревенская жизнь Вячеслава Лазарева» Клепиков поступил в 1962 году на курсы.

Рекомендацию ему и Марку Розовскому дали Михаил Калатозов и Сергей Урусевский, которые написали: «Они интересные выдумщики, у них много замыслов, они воспринимают мир образно, поэтично». Но рецензент, известный советский сценарист, был настроен иначе: «Мне думается, что Клепиков типичный журналист. Он может, наверное, написать приличный очерк. Но, увы, я не увидел того, что, на мой взгляд, составляет важнейшее качество писательского дарования: умение видеть человека, умение написать характер своеобразный и точный. По тому, что я читал, я не могу взять на себя смелость сказать: да, Юрий Клепиков будет писать хорошие сценарии, интересные, яркие».

Я привела эти слова не для того, чтобы задним числом поиронизировать над человеческой недальновидностью. Все мы не застрахованы от ошибок такого рода. Хотелось подчеркнуть только, как далек еще был Клепиков от мастерства и профессионализма.

Тем не менее всего два года спустя на защите дипломов совет Высших сценарных курсов вынес специальное постановление по поводу работы Ю. Клепикова «Год спокойного солнца», в котором отмечались высокие художественные достоинства сценария, выносилась благодарность руководителю мастерской Е. И. Габриловичу, а Клепикову решено было выдать свидетельство об окончании курсов с «отличием» вопреки принятой практике не ставить оценки за сценарии.

Издали все кажется безоблачным. Но уже на первых порах его ждали серьезные испытания.

Первое столкновение с суровой реальностью кинематографа заключалось в том, что от его тщательно продуманного и выверенного сценария на экране остались только основная сюжетная история да разрозненные куски былых намерений. Режиссер нашел своеобразный прием приближения к подлинности жизни, основой которого стало привлечение непрофессиональных актеров. Прием властно повел за собой, заставляя расчищать место для импровизационных кусков и вставных монологов. Фильм получился иной, чем виделся он сценаристу.

Что, например, осталось от процитированного выше начала? Фильм тоже начинается с мальчика. Спит во ржи мальчик. И все. Зачем же все остальное? Волны зеленого хлеба, тени облаков, особое настроение необъятности и покоя земли?

Так можно потерять веру в себя и в необходимость своей работы. Можно, по словам самого Клепикова, остаться в полном одиночестве, погруженным в созерцание своего гипотетического фильма, который никто и никогда не увидит.

Человек, написавший первый, второй и даже третий сценарий, еще не кинодраматург. Он станет им, когда вместе с режиссером и остальными участниками съемочного процесса пройдет весь путь открытий и потерь. Тогда он поймет, что сценарий рождается дважды: один раз за письменным столом, второй — на съемочной площадке и в тишине монтажной.

И еще одно испытание ждало его — испытание успехом, которое часто толкает художника на повторение самого себя.

●

— Скажите, Юрий Николаевич, как для вас начинается работа?

— Сценарный замысел возникает внезапно, по таинственной прихоти воображения, из случайной игры ассоциаций, от какого-то внешнего толчка или работы памяти.

— Но это можно сказать о любом замысле, например, о замысле романа или пьесы. В чем вы видите разницу между работой писателя и кинодраматурга?

— Сценарист, сочиняя сценарий, естественно, как-то представляет будущий фильм, его содержание, композицию, стилистику, даже предугадывает длину кадра, его крупность — словом, внутренне ориентирован на конкретную реализацию замысла и в этом смысле чувствует себя теоретическим постановщиком фильма.

●

Открываю сценарий Юрия Клепикова «Пацаны», опубликованный в журнале «Нева» за 1980 год.

Кинодраматурги не избалованы вниманием толстых журналов. А тут еще поражает сугубая кинематографичность записи — короткие, почти назывные предложения, служебные и на первый взгляд невыразительные названия главок-сцен: «Турист», «Ужин», «На работу».

Сценарий — о ребятах, которых у нас принято называть «трудными подростками». Они выехали на лето в спортивно-трудовой лагерь «Прометей». Ими руководит командир, бывший спортсмен, а ныне воспитатель Павел Антонов, которого ребята за глаза и в глаза называют просто Паша, любят его и подчиняются ему беспрекословно.

В сценарии множество событий — и будни с их трудовым напряжением, и праздники в виде родительского дня или танцев с приглашением деревенских девочек, и побег, и бунт, и драка, и погоня не за врагом, а за товарищем, который может совершить непоправимое. Клепиков ничего не скрывает в их жизни, не приукрашивает — ни разболтанности, ни душевной неразборчивости, ни смутных представлений о добре и зле. Но сам он бесконечно верит в то, что добро, справедливость способны изменить их, как верит в это его герой.

Фильм по этому сценарию, ставший заметным событием в кинематографической жизни, поставила на киностудии «Ленфильм» режиссер Динара Асанова, уже второй раз встречающаяся с Клепиковым в работе (первая их

совместная картина «Не болит голова у дятла»).

Между сценарием «Год спокойного солнца» и «Пацанами» пролегло около семнадцати лет.

Что вместили эти годы? Как изменился киносценарист, уверенно шагнувший в кинодраматургию с ученической скамьи?

Первое, что бросается в глаза,— аскетичность повествования. Если в сценарии «Год спокойного солнца» еще присутствовали описательные куски, лирические отступления, на которых, правда, уже лежала печать сдержанности, вообще свойственной манере Клепикова, то в «Пацанах» такие отступления совсем исчезают. Описание природы он ограничивает такой, например, фразой: «Здесь было тихо и светло».

Принцип самоограничения становится все более жестким. Но чем больше вчитываешься в сценарий, тем больше поддаешься обаянию этого отбора, выверенности каждого предложения. Это создает напряженный рисунок повествования, складывается в подчиняющий себе ритм — предвестник, прообраз движения фильма.

Движение, действие заполняет все поле повествования. В сегодняшних сценариях Клепикова почти нет тишины, медленной жизни, созерцания, молчания.

Клепиков как бы перестал вглядываться в своих героев. Он не дает им монологов и объяснений. «Паша! Все! Клянусь! Ударь! Бей, на!» — вот тот максимум словесных эмоций, которые могут себе позволить его герои, или, вернее, которую он может им позволить.

Внутренний мир человека становится для автора все более суверенным. Но высшее мастерство сценариста состоит в том, что мы тем не менее знаем о его героях все.

Как ему это удается? В каждой сцене у него есть человек, с которым автор может себя отождествить, а значит и мы вслед за ним. Иногда почти незаметно меняется угол зрения, и вот уже произошло слияние с персонажем, и мы смотрим на мир глазами автора.

«Белоусов вошел. Нагнулся, чтобы развязать шнурок. Хозяева ждали»,— это еще автор.

«Белоусов насторожился. Он пришел увидеть девушку, а его на беседу приглашают. А книг, книг сколько! Потому и в очках оба»,— это уже герой.

Отождествляя себя с персонажами, Клепиков получает возможность не только сочувствовать, но и понимать. Мир для него делится не просто на правых и неправых, у каждого есть своя правда, пусть маленькая, но выстраданная, прожитая. Однако эта правда всегда должна соотноситься с той главной, высокой и значительной, которая определяет осмысленное существование человека на земле.

Своеобразие этой писательской манеры не есть самоцель. Это скорее путеводная нить художественного замысла. Клепиков и в этом остается прежде всего кинодраматургом.

Основной практический вывод, к которому он, видимо, пришел в результате осмысления своего непростого кинематографического пути,— это необходимость прорабатывать свои произведения с такой психологической тщательностью, которая застрахует будущий фильм от разночтений. Конечно, и в таком виде сценарии не гарантированы от того, что по ним может быть снят неудачный фильм. Но невозможно себе представить, чтобы этот фильм лишился клепиковской позиции по отношению к миру и был замешен, скажем, на недоверии к человеку. Как бы ни сильно было в этом фильме выражено режиссерское начало, вместе с ним непременно зазвучит его, клепиковская, требовательная и напряженная интонация, серьезное и правдивое, исполненное веры и мужества отношение к жизни.

Мир Клепикова определенен.

Наверное, поэтому он однажды не без горечи пересказывал слова одного молодого режиссера, который заявил, что не хотел бы ставить его сценарии, потому что они слишком выстроены и диктуют свои условия.

Для Клепикова эти слова, сказанные, может быть, в запальчивости спора, не прошли бесследно. Он серьезно размышлял о том, что надо попробовать писать по-другому.

Будущее покажет, удастся ли ему это пе-

реосмысление и правомерно ли оно вообще. Ведь для этого, быть может, нужно отступиться от самого себя. Время меняет нас, но все же не настолько, чтобы мы жертвовали для него главным — жизненной позицией. Тогда это уже не изменения, а ломка, катастрофа.

Тем более что существуют и другие режиссерские мнения на этот счет. Динара Асанова, например, утверждает: «Прекрасной особенностью клепиковских сценариев является наличие в них простора, воздуха, который позволяет режиссеру легко дышать в рамках данной драматургии».

Обратим внимание на это: «легко дышать». Наверное, ставить его сценарии действительно нелегко. И не всякий режиссер возьмется. Но плохо это или хорошо? Наивно искать общие правила и однозначные ответы.

Возможно, идеальному кинодраматургу должна быть свойственна бóльшая гибкость и подчиняемость режиссерской воле. Но как бы потускнел наш кинематограф, если бы в нем не было литераторов типа Клепикова, чье упорное стремление быть понятым и услышанным не дает ему раствориться в другом художнике и стать кем-то иным, чем он есть.

●

— Юрий Николаевич, что вы можете сказать о режиссерах, ставивших фильмы по вашим сценариям?

— Я считаю, что мне везло на режиссеров. Каждый из них в той или иной степени видоизменял сценарий, вносил свои авторские коррективы. Мы порой спорили до хрипоты, отстаивая свое понимание и видение того или иного эпизода, характера...

— Вы упомянули о спорах. Как вы считаете, они обязательны в работе? Ведь если сценарий завершен, почему бы его просто не перенести на экран?

— Режиссер был бы ремесленником, а не художником, если бы ограничил работу примитивным репродуцированием сценария на экран. Репродуцирование — элементарный способ режиссуры, по существу, имитирующий творчество... Постановщик всегда стоит перед необходимостью «расколдовать» сценарий, застывший в литературной форме. Процесс преодоления слова, превращения его в пучок света может быть волшебным, прекрасным, а может быть грубым, топорным. В первом случае происходит рождение, во втором — убийство.

— А если режиссер позволил себе существенно видоизменить сценарий, а фильм получился удачный?

— Такая ситуация обнажает сущность творческого процесса в кино, раскрывает внутреннюю диалектику отношений литературы и экрана. Работа над картиной может быть не только мирным сотрудничеством, но и борьбой, столкновением.

●

Вот так — борьба! Я ловлю себя на том, что соглашаюсь и не соглашаюсь. Вроде все правильно, но что это за странная работа: писать, чтобы позже — переделывать? Зачем искать слова, придумывать мельчайшие детали, радоваться найденному? Зачем тогда, например, такой кусок из сценария «Летняя поездка к морю»:

«Как учится летать птенец, родившийся в Арктике? Он расправляет слабые крылышки и нерешительно топчется на краю бездны. Страшно. Мать сердится, кричит. Подталкивает малыша. И тогда он бросается вниз. И обнаруживает, что воздух упруг, а он крылат. И что мать не зря высидела его на скале. Для первого полета нужна высота»?

Как можно снять этот великолепный прозаический отрывок? Ведь не так же: «КР.: Птенец на краю бездны; Кр.: Мать, подталкивающая птенца; ОБЩ.: Скала, с которой падает птенец»?..

Я думаю о том, что если бы в свое время «Год спокойного солнца» был опубликован как повесть, имя Клепикова, может быть, стало бы рядом с именами лучших наших прозаиков, пишущих о деревне. А кто сейчас знает имя кинодраматурга? Только профессионалы и киноманы.

Зачем вообще писать сценарии? Что заставляет писателей идти в кинематограф и обрекать себя на лишнюю трату сил и нервов в творческой и нетворческой борьбе?

А может быть, в кинодраматурги идут те, кому мало одного письменного стола, чья жизненная энергия не исчерпывается только процессом застольной работы, кому нужны и борьба, и взаимодействие с людьми? Но стоит ли тогда добиваться, чтобы сценарии были высокохудожественными произведениями, имели ценность сами по себе?

Может быть, просто записывать только сюжетную канву, конспект действия? Но тогда сценарист был бы ремесленником, своего рода поставщиком идей и диалогов.

Да, приведенный выше отрывок не вошел в фильм, но весь фильм пронизан его настроением. Может быть, именно этот кусок текста дал режиссеру ощущение истинности и глубины происходящего, кристаллизовал его представления о том, каким будет фильм. Писать по-другому, с меньшей отдачей и меньшим стремлением к совершенству — не во власти художника.

Кинематограф — искусство коллективное, и силен только там, где взаимодействуют подлинные художники, достойные друг друга. Недаром сценарии Клепикова привлекли к себе внимание стольких своеобразных и значительных режиссеров. Недаром именно к нему обратилась с просьбой написать сценарий по повести Василя Быкова «Сотников» Лариса Шепитько, режиссер с резко очерченной индивидуальностью, много лет вынашивавшая замысел этого произведения. И встретившись, эти три непохожих художника создали фильм «Восхождение» поразительного эмоционального звучания и силы. Вероятно, и тут имела место борьба, о которой говорит Клепиков, но мне хочется выделить другое — момент обогащения замысла совместными усилиями.

●

— Юрий Николаевич, если стать на вашу точку зрения, получается, что борьба — основа взаимоотношений сценариста и режиссера. Но ведь, наверное, не по принципу «кто кого»?

— Борьба, о которой идет речь, не мелкие дрязги из-за буквы, а творческое столкновение, обусловленное преодолением литературной формы сценария. Может создаться впечатление, что сценарист стоит в стороне от забот по созданию фильма... Это не так. Профессиональный сценарист, свободно владеющий приемами и средствами ремесла, является подлинным киноработником. Он, как я уже сказал, теоретически осуществляет постановку на бумаге, и, возможно, его гипотетический фильм отработан с тщательностью, максимально приближающей сценарий к экрану. Это не отменяет самостоятельных усилий режиссера, но требует от него доказательности, что его видение еще острее, глубже, точнее.

Как бы ни были сложны отношения сценаристов и режиссеров, они оказываются плодотворными, если авторы смело открывают новые темы, ставят острые проблемы, обнаруживают неожиданных героев, ищут свежие художественные решения...

●

Клепиков не повторяется. Каждая новая его работа радует неожиданностью выбора — темы, материала, героев. В круге его внимания то малярша и шофер, то художники-реставраторы, то мальчик, мечтающий стать знаменитым ударником, то кассир в сберкассе, то ребята, состоящие на учете в детской комнате милиции.

Но о чем бы ни писал Клепиков, он всегда пишет об одном — о пути человека к познанию простых и вечных истин: нужно иметь мужество жить, делать свое дело, стараться быть честным и сильным, внимательным и не злым. Наверное, именно поэтому чаще всего героями его сценариев становятся дети и старики, больше всего нуждающиеся в любви.

Над чем бьются его герои? Какие проблемы постоянно решают?

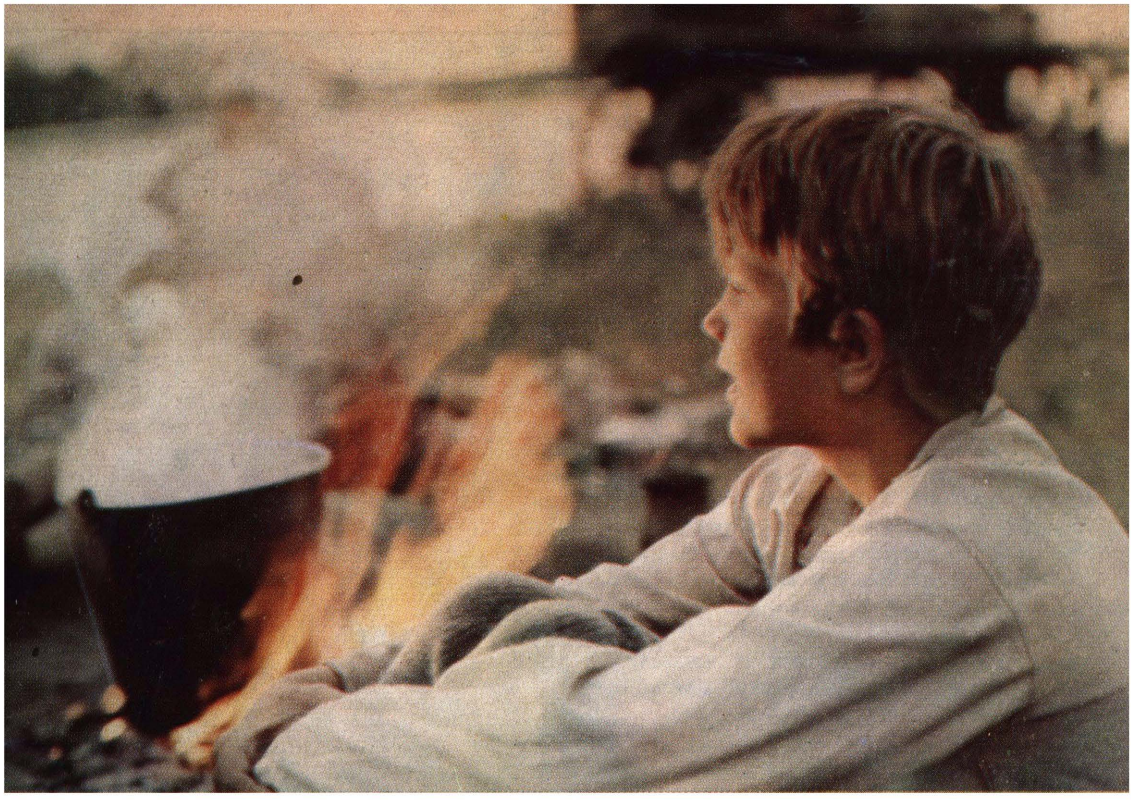
Их одушевляет жажда самоосуществления, максимальной реализации сил. Недаром во всех сценариях Клепикова присутствует дело, которым человек занимается.

«Он умел считать деньги, как никто. Хрустнув уголком денежной пачки, он с немыслимой скоростью работал пальцами. Настоящий виртуоз. В веселую минуту он говорил, что владеет самым бесполезным умением в мире. В течение дня перед ним проходит множество лиц. Сколько было этих лиц за долгие годы

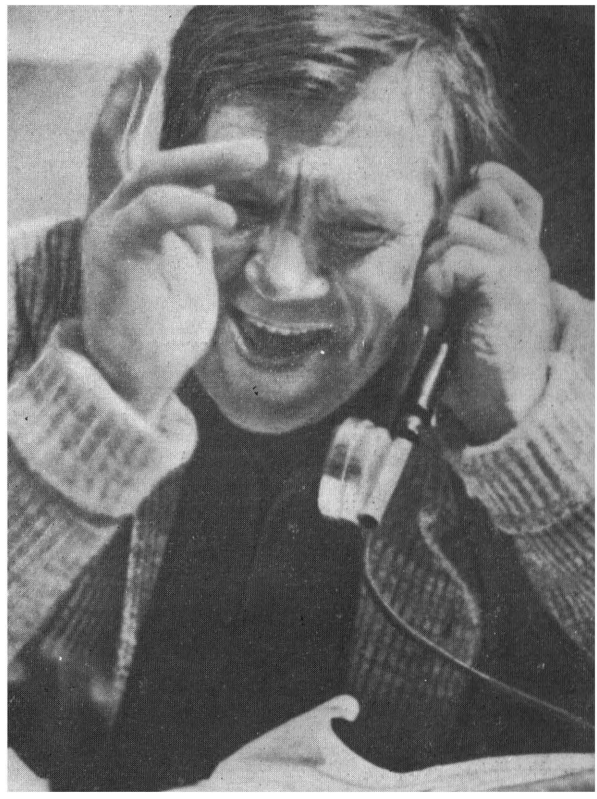
Из Постановления ЦК КПСС и Совета Министров СССР «О присуждении Государственных премий СССР 1983 года в области литературы, искусства и архитектуры»

Центральный Комитет КПСС и Совет Министров СССР, рассмотрев предложения Комитета по Ленинским и Государственным премиям СССР в области литературы, искусства и архитектуры при Совете Министров СССР, постановляют присудить Государственные премии СССР 1983 года:

...**Габриловичу** Евгению Иосифовичу, заслуженному деятелю искусств РСФСР, автору сценария, **Юткевичу** Сергею Иосифовичу, народному артисту СССР, автору сценария и режиссеру, **Немоляеву** Николаю Владимировичу, оператору, **Кусаковой** Людмиле Михайловне, заслуженному работнику культуры РСФСР, художнику, **Каюрову** Юрию Ивановичу, народному артисту РСФСР, исполнителю роли, — за художественный фильм «Ленин в Париже».



...**Григорьевой** Рените Андреевне, **Григорьеву** Юрию Валентиновичу — авторам сценария и режиссерам, **Пучкову** Николаю Георгиевичу, оператору, **Анфиловой** Галине Александровне, художнику, **Чекалову** Павлу Владимировичу, композитору, **Зайцевой** Людмиле Васильевне, заслуженной артистке РСФСР, исполнительнице роли, — за художественный фильм «Праздники детства» (премия за произведения литературы и искусства для детей).



...**Райзману** Юлию Яковлевичу, народному артисту СССР, режиссеру, **Лапшиной** Татьяне Александровне, художнику, **Ульянову** Михаилу Александровичу, народному артисту СССР, **Саввиной** Ие Сергеевне, народной артистке РСФСР, — исполнителям ролей — за художественный фильм «Частная жизнь».

...**Рудневу** Олегу Александровичу, **Василию** Дмитрию Георгиевичу — авторам сценария, **Бренчу** Алоизу Алоизовичу, заслуженному деятелю искусств Латвийской ССР, режиссеру, **Мурниексу** Янису Николаевичу, оператору, **Балодису** Гунару Теодоровичу, художнику, **Озолине** Лилите Арвидовне, заслуженной артистке Латвийской ССР, **Киселюсу** Юозасу Юозовичу, **Павулу** Эдуарду Карловичу, народному артисту Латвийской ССР, — исполнителям ролей — за телевизионный художественный фильм «Долгая дорога в дюнах».

...Шишлину Николаю Владимировичу, автору сценария, **Литвякову** Михаилу Сергеевичу, режиссеру, **Николаеву** Юрию Павловичу, оператору, — за документальный фильм «Мы не сдаемся, мы идем...» (премия за произведения литературы и искусства для детей).

его работы! А сколько денег он пересчитал, выдал и получил! Он — кассир в сберкассе» («Приключения пенсионера»).

«Дом будут ремонтировать. Ставят железные конструкции, закрепляют их железными замками, настилают душистые доски, привинчивают барьеры, прилаживают лесенки. И так этаж за этажом — до самой крыши, пока весь дом не оденется в леса» («Мама вышла замуж»).

«Пацаны ломали здоровенный амбар, много лет стоявший без крыши, заросший лопухом и крапивой внутри и снаружи.

Стены разбивали ломами, старались не портить кирпич. Внизу из рук в руки кирпич передавали по цепочке и кидали в кузова машин... Работал весь лагерь. Работа кипела» («Пацаны»).

Работа, труд человеческий всегда присутствуют в его сценариях, даже если героем является мальчик четырнадцати лет или старик. Реализовать себя можно только в преодолении того, что мешает человеку быть самим собой. На пути этого движения перед ним всегда стоит возможность выбора.

Пашу Антонова его старый приятель убеждает вернуться в спорт, бросив утомительную и невыгодную возню с подростками. Антонов только усмехается в ответ. Его выбор сделан.

То, что выбирают герои сценариев Клепикова, всегда подвиг, большой или маленький, но подвиг, подвиг жизни и верности. Жить можно только на пределе своих возможностей, не подчиняясь обстоятельствам, преодолевая с достоинством и горе, и одиночество, и разлуку. Только тогда ты будешь достойным звания человека, тогда ты сможешь ощутить полноту жизни.

●

— Юрий Николаевич, позвольте мне поставить вопрос несколько необычно — есть ли какие-то особые законы взаимоотношений персонажей с автором фильма? Особенно там, где это касается проблемы выбора, перед которым, как правило, стоят ваши герои?

— Разумеется, первостепенно важно, какой выбор делает герой. В какой поступок выливаются его размышления и поиски. Иными словами, важна прежде всего позиция самих создателей картины. И здесь на первый план я бы выдвинул веру в своего героя, в его честность и искренность.

●

Люди, о которых пишет Клепиков, как правило, не выдающиеся личности. Они как бы равны нам и этим близки. И его вера в их честность и искренность — это вера в каждого из нас. В его сценариях мы видим себя такими, какие мы есть, и одновременно такими, какими должны быть, но не всегда бываем. Он каждый раз улавливает пограничную ситуацию, при которой люди, сидящие в зале, испытывают момент подъема и гордости за героя и за себя.

Кто бы осудил старика, героя сценария «Приключения пенсионера», если бы он остался в доме, где все ему привычно и близко?

Кто не понял бы Галину из сценария «Любимая», которая уже готова выйти замуж за хорошего человека и отказаться от своей безнадежной любви?

Никто. Наоборот, мы сказали бы, что они поступили правильно, житейски мудро. И, может быть, большинство из нас выбрало бы именно этот путь. Но, сидя в зале и сочувствуя героям, мы счастливы, когда они приобретают там, где мы теряем. Это возвышает нас и открывает перед нами перспективы духовного обогащения.

Цельность, чистота, сила, чувство собственного достоинства, которое не сломить никакими испытаниями,— вот чем наделяет Клепиков своих героев. Путь их всегда ведет к людям, к преодолению одиночества.

«Играли они не бог весть как хорошо, но в их усилиях было столько взаимопонимания и товарищества, столько страстной увлеченности, что Муха не выдержал и взорвался всей мощью своей залатанной установки. И так они играли, то давая друг другу высказаться, то объединяясь в общем звучании» («Не болит голова у дятла»).

Преодоление одиночества возможно только через понимание другого человека. Путь его героев — всегда к пониманию, состраданию, к помощи.

«Он нес эту воду, как если бы хотел донести стакан до всех напрасно обиженных или не дождавшихся счастья женщин. Это была щедрость мальчишки, к которому медленно и мучительно приходит зрелость. Это были первые шаги на предстоящем ему пути добра и сострадания. Он шел через дорогу со стаканом воды» («Мама вышла замуж»).

«И лагерь бросился в погоню... Путь был не близкий, но они бежали, преодолевая усталость и сорванное дыхание. Антонов бежал с теми, кто двинулся к шоссе. Он оторвался от них, но пацаны тянулись за ним изо всех сил, охваченные стремлением не дать беглецу уйти в город. Они бежали...» («Пацаны»)

●

Его вера в людей не имеет ничего общего с утешительством и самоуспокоением. «Все будет прекрасно, потому что сказки, в которые мы верим, еще живут на земле»,— как мы любили когда-то эти слова! Но Клепиков не сказочник, он скорее документалист. Все реально в его историях, все знакомо до мельчайших подробностей.

Он верен своему времени, он его свидетель и летописец. Только один из его оригинальных сценариев — «Летняя поездка к морю» — отнесен назад, к дням войны, которые пока не стали для нас историей и прошлым.

Как профессионал Клепиков, конечно, имеет свою теорию, свои секреты и излюбленные приемы. Его способ остранения действительности — поиски необычного в обычном: неожиданность поступков, непредугадываемость реакций. Разве обычен, например, старый Дом на Островах, похожий на затейливый скворечник, сквозь веранду и саму крышу которого проросла колоссальная сосна («Не болит голова у дятла»)?

А стремление Севы Мухина стать не кем-нибудь, а именно барабанщиком?

А акробатика — не легкая атлетика, не футбол, не бокс, наконец,— которой занимается в лагере со своими пацанами Паша Антонов? Все это дает автору, остро и свежо видящему мир, возможность притягивать к этому миру внимание зрителей. Так было в первом сценарии, так будет, вероятно, и в последующих. Мастерство сценариста растет, возможности становятся шире. Но ведь годы-то прошли, и что-то изменилось в его творчестве, не могло не измениться.

В сценарии «Год спокойного солнца» в круге его внимания и рождение, и смерть, и любовь, и смена поколений, и смена времен года.

В «Пацанах» ракурс рассмотрения гораздо у́же. Все предельно конкретно: и ребята, и их судьбы, и события, которые с ними происходят. Создается впечатление, что сценарист или утратил способность думать широко, или же сознательно отказался от этой своей способности. Впрочем, это впечатление ложное. Ведь именно в молодости хочется сразу объять весь мир, и это естественно. Зрелость трезвее смотрит на свои возможности. И все-таки жаль, что с какого-то времени из его сценариев ушли любовь, тишина, скромные радости непоследовательных движений души.

●

А теперь мне нужно сделать одно признание. Интервью, приведенного здесь, никогда не было. Оно воображаемое, хотя я не придумала ни одного слова,— все высказывания Клепикова взяты из его статей и произведений. Просто мне в размышлениях необходимо было прямое слово писателя. Его жизненная позиция, его взгляды на профессию, сама энергия его мысли должны были прозвучать здесь.

И раз уж я позволила себе этот прием, я задам еще один, последний вопрос моему собеседнику:

— Юрий Николаевич, а все-таки зачем все это? Зачем мучиться, искать слова, не спать ночами, вычеркивать и снова искать? Зачем эти выстраданные слова, которые будут прочитаны всего несколькими десятками людей, а потом исчезнут, растворятся в ткани фильма?

Ответ я нашла в одном абзаце из давнего сценария. Абзац этот тоже не вошел в картину:

«Говоривший пожал плечами, он искренне не понимал, зачем добиваться совершенства в чем-то потаенном, скрытом от глаз, и, следовательно, не знал, что подлинному художнику свойственно бескорыстие»...

Леонид Нехорошев

Настоящее прошлое

Размышления о принципах анализа исторических фильмов

— На что мне сие... — бубнит пьяненький Владимир. — А она свое тянет: бери, бери шапку, бери, бери бармы...

Царь Иван настороженно вслушивается и повторяет за своим юным двоюродным братом:

— Бери шапку... Бери бармы... бери...

Неожиданно кричит:

— Бери! Братик! И верно, почему бы не взять? Братик, возьми!

И вот надевают опричники на Владимира царские уборы. Сам Иван усаживает его на трон и кланяется ему в ноги.

Зловещая шутка кончается убийством. Кинжал, предназначенный царю Ивану, поражает Владимира...

Убийство Владимира Старицкого — один из самых ярких эпизодов не только в фильме «Иван Грозный», но и во всем мировом историческом кинематографе.

Между тем эпизод почти ничего общего с подлинными фактами истории не имеет.

Владимир Старицкий — последний русский удельный князь — был человеком одних примерно лет с Иваном IV, у него была жена и трое детей. Существуют данные, говорящие о том, что по приказанию царя Владимир был отравлен.

Сам С. Эйзенштейн признавал, что сцена убийства Владимира Старицкого — «целиком продукт творческой выдумки» [1].

Но интересно, что подобного рода ситуация, связанная с именем царя Ивана Васильевича, в действительности имела место.

Только роль жертвы в ней вынужден был играть не Владимир Старицкий, а другой человек.

Существует книга «Новое известие о России времени Ивана Грозного. «Сказание» Альберта Шлихтинга». Ее автор — «человек военный и честный», уроженец Померании, взятый в плен русскими, был в течение семи лет слугой и переводчиком у царского врача Арнольда Лензея. Сбежав в Польшу, он написал книгу, где среди прочего рассказал о казни знатного боярина — конюшего Ивана Петровича Челяднина-Федорова.

Иван Грозный, заподозрив своего бывшего любимца в заговоре, призвал его во дворец, «приказал дать ему одеяния, которые носил сам, и облечь его в них, дал ему в руки скипетр, который обычно носят государи, препоручил ему взойти на царственный трон и занять место там, где обычно сидел сам...» [2]. Затем, сказав: «Как в моей власти лежит поместить тебя на этом троне, так в той же самой власти лежит и снять тебя» [3], схватил нож и убил боярина.

Книга Альберта Шлихтинга в нашей стране издавалась три раза, и Эйзенштейн не мог не прочитать ее, готовясь к созданию фильма об Иване Грозном.

Следует признать, что в данном случае великий советский кинорежиссер достаточно свободно обошелся с историческим источником.

Сам С. Эйзенштейн в своих записках-воспоминаниях о ходе работы над фильмом «Да здравствует Мексика!» пишет о том, что в

[1] «Вопросы кинодраматургии», вып. 4. М., 1962, с. 386.

[2] Новое известие о России времени Ивана Грозного. «Сказание» Альберта Шлихтинга, изд. 3-е. Л., 1934, с. 22.

[3] Там же.

американском фильме «Вива Вилья!» в сцене клятвы юного героя мстить хасиендадо за смерть своих родных использован факт из жизни другого героя гражданской войны в Мексике — генерала Амаро.

У А. К. Толстого в «Князе Серебряном» действует хитрый и умный царедворец Борис Годунов, которому на самом деле в годы, изображаемые в романе, было всего... 13 лет.

Пушкин подвергался нападкам современников, в том числе и Белинского, за то, что он некритически принял (мягко говоря) спорную карамзинскую версию об убийстве Борисом Годуновым царевича Дмитрия.

А несчастный Сальери, который гениальной пушкинской рукой запечатлен навеки как убийца божественного Моцарта?

Что важнее для искусства — правда или овладевшая всеми историческая легенда?

Допустима ли вольность обращения художника с историческими фактами? И если допустима, то в какой степени? И еще: в каких случаях допустима, а в каких нет?

В живой практике кинематографа — в процессе создания картин — столь резкие вопросы возникают сплошь да рядом. Иной раз страсти разгораются до такой степени, что в их пламени гибнут многие прекрасные замыслы.

Как правило, костры горят в стенах кабинетов.

Но известны случаи, когда сыр-бор пылает публично.

Один из подобных случаев опять-таки был связан с именем Эйзенштейна.

В 1938 году в одном из журналов появилась статья известнейшего и авторитетнейшего историка М. Н. Тихомирова под названием «Издевка над историей» (вошла в сборник «Древняя Русь»).

В статье был подвергнут критике литературный сценарий «Русь» (первоначальное название «Александра Невского»), «составленный П. Павленко совместно с режиссером С. М. Эйзенштейном» [4] и напечатанный в журнале «Знамя» № 12 за 1937 год.

Критика была уничтожающей. Маститый ученый, специалист по Древней Руси, подробно, буквально эпизод за эпизодом проанализировав сценарий, не оставил от него камня на камне.

В адрес сценария у историка не нашлось ни одного доброго слова. По мнению М. Н. Тихомирова, сценарий «Русь» был несостоятелен как с точки зрения исторической, так и по своим художественным качествам и по заложенному в нем идейному содержанию. А вывод был таков: «Убогая, лапотная Русь глядит отовсюду у авторов сценария. Все народы сильнее ее, все культурней, и только «чудо» спасает ее от немецкого порабощения. Как все это далеко от исторической действительности» [5]. И далее, совсем уже в конце статьи: «Если бы авторы сценария серьезно поработали над историческими источниками, они сумели бы понять красоту и величие нашего прошлого и могли бы создать сценарий, достойный имени «Русь» и великого исторического прошлого русского народа» [6].

Авторы комментариев к сценарию «Александр Невский» в 6-м томе Избранных произведений С. Эйзенштейна не упоминают статью М. Н. Тихомирова. Они пишут: «Публикация сценария в журнале «Знамя» (№ 12 за 1937 г.) вызвала большой общественный интерес». И далее сообщают о состоявшемся 9 февраля 1938 года при информационно-методическом отделе киностудии «Мосфильм» специальном совещании. В обсуждении сценария «Русь» участвовали «видные историки А. В. Арциховский, Н. П. Грацианский, В. Сыроечковский, Ю. В. Готье и другие. В целом сценарий вызвал высокую оценку историков» [7].

Мне кажется, что комментарии, обходящие вниманием рецензию М. Н. Тихомирова, представляют историю создания сценария «Александр Невский» очень сглаженной.

Но это к слову. Разговор о другом.

Для чего же я его завел?

---

[4] Тихомиров М. Н. Древняя Русь. М., 1975, с. 375.

[5] Там же, с. 380.

[6] Там же.

[7] Эйзенштейн С. Избр. произв. в 6-ти т., т. 6. М., 1971, с. 546. Далее в ссылках на это издание в тексте римской цифрой указан том, арабской — страница.

Для того чтобы потоптаться вокруг сенсационной ситуации: вот-де, мол, была в свое время написана разгромная рецензия на сценарий, а потом появился великий фильм?

Для того чтобы обвинить маститого историка в необъективности?

Нет.

Тем более что по частностям многое в статье было верным и авторы сценария при его переработке отдельные (хотя и далеко не все) конкретные замечания ведущего специалиста по Древней Руси учли.

К рецензии «Издевка над историей» я обращаюсь в этих заметках потому, что в ней, как, может быть, нигде больше, так резко и отчетливо отразилась разность научно-исторического и художественно-исторического подходов к воссозданию прошлого.

В комментариях к статье один из составителей сборника «Древняя Русь» историк М. Т. Белявский писал: «...нетрудно заметить излишне резкий тон рецензии и наличие в ней некоторых необоснованных положений относительно введения в исторический фильм былинных и созданных сценаристами неизвестных по документам художественных образов. Однако и то, и другое продиктовано не стремлением во что бы то ни стало разругать сценарий, а заботой о создании полноценного, верного исторической правде кинофильма, который был бы гимном мужеству и подвигам предков в их борьбе за независимость Родины» [8].

Можно понять благие чувства, которыми руководствовался автор комментариев, но с его утверждением согласиться нельзя.

В этом может убедиться каждый, кто ознакомился со статьей М. Н. Тихомирова.

В ней нет ни малейшего намека на конструктивный подход.

Пафос ее — пафос отрицающий. Статья написана (да об этом уже говорит ее хлесткий заголовок — «Издевка над историей»!) со страстью крайне раздраженного человека.

Но причина раздражения тут не в плохом характере, а в профессиональной принадлежности.

М. Н. Тихомиров — человек сугубо научный. Для него скрупулезная достоверность факта — все. Десятки лет напряженной работы уходят на сличение источников, археологических находок, на лингвистические изыскания, на тщательное отсеивание гипотез, догадок, необоснованных утверждений, прежде чем ученый может с большой долей уверенности зафиксировать тот или иной исторический факт.

И вот уважаемый историк читает сочинение, основанное на материале, изучению которого он посвятил всю свою жизнь.

Что же предстает перед его изумленными очами?

Начать со списка действующих лиц: в сценарии 22 персонажа — как вымышленных, так и взятых из разных источников, но среди них только Александр Невский может считаться действительным историческим лицом. Остальные в изображаемых исторических событиях на самом деле участия не принимали или наделены чертами, совершенно им несвойственными.

Иван Данилович Садко (один из персонажей сценария «Русь») если и существовал, то, во всяком случае, в XII веке, а не в XIII.

«Еще более непонятно появление совсем уже легендарного героя — Василия Буслаева с его матерью Амелфой Тимофеевной. А между тем авторы сценария могли бы найти настоящие исторические персонажи, если бы источником для них служили летописи, а не либретто оперы «Садко» и отдаленные воспоминания о былинах, прочитанных в детстве» [9].

А как мог феодал XIII века тянуть невод вместе с рыбаками?

На мосту через Волхов бьются «меньшие» (голытьба) с «большими» (богачами). Одни — за войну с немцами, другие — против. На самом деле и «меньшие» и «большие» были против немцев.

Главным героем Ледового побоища «является Василий Буслай, сражающийся под конец боя оглоблей(?!)» [10]

И так далее, и так далее...

[8] Тихомиров М. Н. Цит. соч., с. 415.

[9] Там же, с. 376.

[10] Там же, с. 379.

И уже совсем ни в какие ворота не лезет: Александр в сценарии едет в Орду и умирает на Куликовом поле. Перед смертью он видит призраки войска Дмитрия Донского. Но ведь Александр Невский умер не на Куликовом поле, а в Городце, что на Волге!

Все правильно.

Единственная, но решающая ошибка М. Н. Тихомирова, определившая его всецело отрицательную оценку сценария, состояла в том, что он подходил к произведению П. Павленко и С. Эйзенштейна как к сочинению только историческому, без учета его художественной специфики. И в этом не столько вина ученого, сколько его беда.

Объяснение непростительных промахов, допущенных в сценарии, можно было найти, по мнению историка, в одном лишь незнании источников.

На самом деле, конечно же, авторы сценария прекрасно знали источники. На все смещения, допуски, исторические неточности они пошли сознательно.

Во имя наиболее рельефного и яркого воплощения своей художественно-исторической концепции, продиктованной временем, в которое они творили, — предгрозовым временем кануна войны. «Не по букве, а по духу событий XIII век дышит одной и той же эмоцией, что и мы», — писал С. Эйзенштейн (I, 170).

Что из того, что, судя по «Житию Александра Невского», новгородец Гаврило Олексич совершал свои подвиги в Невской битве со шведами, где он «напал на судно и, увидев королевича, которого тащили под руки, въехал по мосткам, по которым всходили, до самого корабля» [11]?

С тем же успехом сей «муж храбрый» мог биться и в Ледовом побоище.

Что из того, что Василий Буслаев — герой былинный, а не исторический? Зато в нем, как ни в ком другом, воплощен дух озорной новгородской вольницы.

Да, конечно же, Александр Невский кончил дни свои в Городце. Но авторы сценария «Русь» привели его умирать на Куликово поле. «Мы с Павленко, — писал затем в своих «Автобиографических заметках» С. Эйзенштейн, — заставили для этой цели нашего святого воителя сделать по пути домой малый крюк в сторону против исторического маршрута, которым в действительности двигался из Орды обратно Александр Ярославич, так и не доехавший до родных пенат» (I, 500).

Для чего? Для выражения мысли о преемственности традиций освободительной борьбы русского народа: то, что не сумел сделать Александр Невский, сделал его потомок и продолжатель — Дмитрий Донской.

Феодалу Александру Невскому приданы исторически не свойственные ему демократические черты? Образ его идеализирован?

Да, это образ героя, каким он сохранился в памяти народной. В таких образах выражено «то патриотическое чувство искренней и глубокой любви к своему народу, которого так не хватало исторической литературе другой крайности, сменившей «квасной патриотизм». Той литературе, которая бездумным скальпелем вспарывала историю своего прошлого, своего народа, своей родины, без искры любви, без искры подлинного чувства, без ощущения себя плотью от плоти, кровью от крови с тем, что вместо живого воссоздания загонялось в мертвящие априорные социологические схемы» (I, 160).

С. Эйзенштейну удалось создать фильм, имевший всенародный успех, и убедить многих в праве настоящего художника на свое интерпретирование и даже изменение исторических фактов.

Но и по сей день слишком часто сценаристам и режиссерам, берущимся за исторические темы, отказывают в этом праве.

«Бойтесь пушкинистов!»

То бишь историков.

Истины ради следует признать — все больше появляется ученых, кто отчетливо понимает: есть правда научно-историческая и правда художественно-историческая, и они часто (и может быть, чаще всего) полностью не совпадают.

Но зададимся вопросом: в чем же причина такого несовпадения?

[11] Пламенное слово. Проза и поэзия Древней Руси. М., 1978, с. 106.

Наверное, в основе его лежит специфика художественно-исторического мышления.

Искусство не может существовать без вымысла, оно изображает не только то, что было, но и то, что могло быть. Если бы не было такой специфики, то возобладало бы сомнение: а нужны ли художественные исторические сочинения, если есть труды ученых-историков?

М. Горький как-то признавался в устной беседе: «Я много читал о Борисе Годунове... А вот поди: сколько ни читал книг, а мыслю Бориса по Пушкину...» [12]

Художественный вымысел выглядит реальнее исторических фактов.

Некоторые критики упрекали Н. А. Некрасова в том, что он погрешил против исторической правды в поэме «Русские женщины». По воспоминаниям ссыльных декабристов, Мария Волконская, приехав в Сибирь, в Благодатский рудник, встретилась со своим мужем Сергеем Волконским в казарме, а не в шахте, и не целовала на виду у всех, как это описано в поэме, его кандалы. На исправлении этой неточности настаивал сын декабриста М. С. Волконский: ведь и сама Мария Николаевна в своих «Записках» пишет о том, что встреча произошла в казарме [13].

Героическая русская женщина, преодолевшая тысячи занесенных сибирскими метелями верст, в глубокой сырой шахте целующая кандалы своего мученика-мужа, — эта картина затмила своей силой мемуарную правду, стала реальнее воспоминаний и вошла в сознание поколений.

Интересно, что в фильме сценариста О. Осетинского и режиссера В. Мотыля «Звезда пленительного счастья» эпизод встречи Волконской со своим мужем поставлен по Некрасову.

●

Наличие гениальных и общепризнанных произведений, отступающих от документальной правды, априорно решает вопрос о правомерности достаточно вольного обращения художника с историческими фактами.

Может быть, в таком случае и не заниматься крохоборством, не сличать текст и ткань исторических фильмов с документальными источниками?

По моему глубокому убеждению, сличение необходимо и крайне важно.

Хотя, конечно же, такая работа намного осложняет задачу того, кто решил писать об исторических фильмах.

Но иначе нельзя: только историческая основа произведения дает возможность постигнуть художественный замысел в наибольшем к нему приближении, проникнуть в полной мере в пафос вещи, в ее глубинную идею.

Немаловажно и другое: право на изменение исторических фактов, которым обладает художник, может создать опасность безответственного манипулирования ими в целях фальсификации истории.

Необходимо решить, насколько корректным является каждое изменение.

Но как конкретно сможет киновед сличать правду историческую с художественной правдой?

Исторический фильм он должен изучить до нюансов. Тут ему и карты в руки: он специалист.

А вот насчет исторической правды... Что же, киноведу становиться историком? Изучать источники, воспоминания, летописи?

Но ведь они тоже писались людьми с определенными жизненными и классовыми позициями, со своими симпатиями и антипатиями; порой эти люди впрямую зависели от тех, чьи деяния описывали.

«Мы должны подходить к чтению источников не как невежды, а с определенным запасом исторических аналогий, общих знаний об эпохе, представлений о философии того времени, психологии людей и политических тенденций» [14], — говорил в одном из интервью доктор исторических наук Л. Гумилев.

Однако для этого нужно стать специалистом по истории хотя бы в какой-то степени...

Но вновь обратимся к М. Н. Тихомирову, теперь уже не как к оппоненту, а как к авто-

[12] Минц И. В лаборатории М. Горького. — «Литературная газета», 1968, 1 мая.

[13] См: Евгеньев-Максимов В. Е. Некрасов как человек, журналист и поэт. М., 1928, с. 328.

[14] «Московский комсомолец», 1981, 5 июня.

ритету. В ходе дискуссии о происхождении слова «Москва» он сказал: «... лингвисты... делают свои домыслы, очень, может быть, почтенные, но для нас, историков, они тогда становятся играющими роль, когда приобретают доказательность в среде самих лингвистов. Нельзя требовать от историков, чтобы они сделались лингвистами. В противном случае они оказываются доморощенными лингвистами» [15].

Ясно, что только своими силами кинематографисты обойтись не могут. Как в создании исторических картин, так и в анализе их.

Историки, сотрудничающие с мастерами кино, сделали много доброго: они помогли рождению шедевров нашей исторической кинематографии. Они должны помочь в исследованиях исторической темы в кино.

Только овладев фактами, имеющими «доказательность в среде» историков, можно заняться сравнением исторической действительности с ее изображением в кинофильме.

И тут самое важное определить: почему художник пошел на «искажение» документа? Из-за поверхностного знания предмета? Из-за недостаточного уровня разработки темы исторической наукой в годы создания фильма? В угоду злободневности? Из-за отсутствия должного уважения к отечественной истории, из-за недостатка гордости за свою Родину? В подкрепление своей субъективной исторической концепции? Или в целях подлинного историзма?

Но что такое историзм?

Историзм может быть присущ любому произведению искусств, основанному на материале прошлого, настоящего и будущего. Но нигде историзм так не нагляден, нигде он не выступает в таком явном виде, как в произведениях, изображающих прошлое.

История как наука — это осмысление движения человеческого общества. Историзм — это соотнесение одного момента развития общества с предыдущим и последующим. Это осознание любого эпизода в жизни человека, народа, государства, мира как звена в цепи истории человечества.

Сейчас совершенно ясна роль России в мировой истории: в нашем Отечестве в результате революции впервые со времен рабовладельческого строя уничтожена частная собственность на средства производства, в том числе на человеческий труд, а значит, на человека. Впервые созданы реальные предпосылки для полного освобождения человека от власти денег, то есть того, что извращает человеческую природу, в основе которой — любовь и стремление к единению с себе подобными.

«Быть революционным первопроходцем выпало на долю пролетариата России, — писал в статье «Учение Карла Маркса и некоторые вопросы социалистического строительства в СССР» Ю. В. Андропов. — Находятся даже в наши дни «критики» Октябрьской революции, утверждающие, что она-де произошла вопреки всем ожиданиям Маркса. Делают вид, будто в своих революционных прогнозах Маркс вообще сбрасывал Россию со счетов. А ведь в действительности к делам российским он проявлял огромный интерес. Чтобы лучше в них разобраться, Маркс изучал русский язык. Непримиримый противник царизма, он провидчески оценил перспективу поднимавшегося в России общественного движения, увидел, что в ней зреет «грандиознейшая социальная революция» (см. К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч., т. 32, с. 549), которая будет иметь всемирное значение» [16].

В осознании всемирно-исторического значения свершенного и свершаемого нашим Отечеством — суть сегодняшней национальной гордости русских советских людей.

Мысль об особой роли России во всемирной истории человечества давно жила как «предведение и предчувствие» [17] в умах лучших представителей отечественной культуры.

Достоевский, к которому непосредственно относились вышеприведенные слова Салтыкова-Щедрина, говорил о грядущей исторической роли России в своей знаменитой речи на открытии памятника Пушкину.

Но не только в ней.

[15] Тихомиров М. Н. Цит. соч., с. 404.

[16] «Коммунист», 1983, № 3, с. 10—11.

[17] Салтыков-Щедрин М. Е. Собр. соч в 20-ти т., т. 9. М., 1970, с. 412—413.

Мы постоянно сталкиваемся с подобным «предведением» в «Дневнике писателя»: «Верую, что Россия может сказать свое слово в человечестве» [18].

Такую веру, такое предощущение нельзя смешивать с мессианством, со взглядами на свой народ как на избранный. У Достоевского вера в духовные силы великого народа, который, как и другие народы, сможет на определенном этапе развития человечества сказать и с в о е слово.

Как Греция в эпоху античную, Италия в эпоху Возрождения, Франция в эпоху революции 1789 года.

Понятия избранничества, превосходства над другими нациями противны русскому н а р о д н о м у духу.

«Братство различных национальностей есть великая, прекрасная, самая русская вещь, то есть самая русская цель, — записал в подготовительных материалах к «Дневнику писателя» Достоевский. — Это впоследствии все поймут, что это одна из главных русских целей» [19].

Но к выполнению своей всемирно-исторической роли русскому народу нужно было прийти. История нашего Отечества и есть описание того, как русский народ к ней пришел. С высоты этого высшего знания многое в истории станет понятным и по достоинству оцененным.

Ощущение и осознание художником жизни человечества и жизни отдельного народа как п р о ц е с с а и делает фильм о прошлом фильмом истинно историческим.

Отсутствие историзма — это рассмотрение явления как статичного данного, не проникнутое ощущением связей с предыдущим и последующим. Поэтому фильм о прошлом может быть и не историчным.

Есть и с т о р и ч е с к и й фильм и «исторический» фильм.

●

Историзм непременно включает в себя современность звучания произведения. Это две стороны одной медали.

«Что такое время? Время не существует, время есть цифры, время есть отношения бытия к небытию», — напоминает высказывание Достоевского В. Катаев в своей книге «Алмазный мой венец» и свободно путешествует в ней во времени и пространстве.

Разумеется, понятие «время» здесь рассматривается не как объективная форма существования материи, а как категория человеческого мышления, художественного сознания, которые способны легко преодолевать хронологические рамки.

Юрий Давыдов в романе «Две связки писем» входит в ленинградское метро на станции «Звездная», потом на Финляндском вокзале садится на паровичок и приезжает в Выборг конца прошлого века. Затем, не встречая никаких затруднений, он (или его персонаж-автор) попадает на конспиративное собрание террористов, возглавляемых провокатором Азефом.

В картине И. Таланкина «Дневные звезды» древний колокол, который сзывал народ на бунт и у которого по приказу Бориса Годунова был вырван язык и отрублено ухо, тащат ссыльные угличане, подгоняемые плетьми стрельцов, по улицам предвоенного Ленинграда, мимо прохожих с зонтиками, мимо проезжающих машин и трамваев. И никто из присутствующих в кадре сему обстоятельству не удивляется.

Но и фильм, в котором изображается одно только прошлое, если он подлинно историчен, не может не быть современен по духу. Более того: это о б я з а т е л ь н о е условие его историзма.

Пожалуй, самым удивительным примером остросовременного звучания исторического произведения является все тот же «Александр Невский».

В конце 1939 года С. Эйзенштейн писал: «Читая летописи XIII века вперемежку с газетами сегодняшнего дня, теряешь ощущение разницы времени, ибо тот кровавый ужас, который в XIII веке сеяли рыцарские ордена завоевателей, почти не отличается от того, что делается сейчас в Европе.

Поэтому картина, рассказывающая о совершенно определенной исторической эпохе, о совершенно определенных исторических событи-

[18] Д о с т о е в с к и й Ф. М. Полн. собр. соч. в 30-ти т., т. 23. М., 1981, с. 184.
[19] Там же.

ях, и делалась и смотрится, по свидетельству зрителей, совершенно как сегодняшняя картина, настолько близки чувства, которыми горел русский народ в XIII веке, давая отпор врагу, тем чувствам, которыми горит советский русский народ сейчас...» (I, 163).

Можно сказать, что в кинокартине, созданной за три года до начала нашей войны с немецким фашизмом, оказалось больше предвидения, чем в современных ей политических и военных исследованиях: и горечь отступления — захват рыцарями Пскова, и зверства оккупантов — сожжение детей, и даже характер решающих битв под Сталинградом и Курском (центр стоит у последней черты насмерть, а зажимают бронированного врага с двух сторон железные клещи), и, конечно же, священная месть за народные муки и моменты упоения победой.

В некоторых же наших фильмах, созданных недавно, нет современной исторической концепции. В них отсутствует соотнесенность изображаемого прошлого с сегодняшним состоянием мира.

Современной исторической концепции, в достаточной степени ярко выраженной, не хватает, например, фильму «Ярослав Мудрый» режиссера Г. Кохана.

Картина (в ее создании я участвовал в роли редактора) поставлена обстоятельно и добротно с точки зрения воссоздания примет быта и нравов Киевской Руси XI века. Чувствуется серьезность авторских намерений. Почти полностью отсутствует момент «обыгрывания» исторического материала.

Вместе с тем художественный результат неадекватен затраченным усилиям и масштабности постановки.

Почему?

Фильм делался к празднованию 1500-летия Киева. К сожалению, «юбилейность» произведения во многом определила задачи его создателей. Они сводились, в первую очередь, к тщательному воссозданию прошлого. Фильм в какой-то мере явился экранизацией (кроме введения некоторых любовных линий) соответствующих глав «Повести временных лет», что придало ему определенный стиль и форму, — недаром картина начинается и кончается цитатами из этого выдающегося произведения древнерусской литературы.

Тут самое время поговорить об экранизациях.

В каком ряду рассматривать экранизации классических литературных произведений, построенных на материале прошлого?

Фильмы С. Бондарчука «Война и мир» и С. Герасимова о юном Петре поставлены с максимальной приближенностью к классическим первоисточникам.

И. С. Бондарчук, и С. Герасимов неоднократно в ходе работы над своими картинами подчеркивали, что их сверхзадачей является не выражение своего «ви́дения» романов Л. Толстого и А. Толстого, а как можно более точное воплощение на экране идейно-художественной ткани классических произведений.

Во многом своей цели режиссеры добились. Их сильные, художественно наполненные фильмы прежде всего воплотили скрупулезно прочитанные страницы романов.

Поэтому я для себя ставлю картины «Война и мир», «Юность Петра», «В начале славных дел» в раздел «экранизации классики», а не в ряд исторических фильмов в строго научном понимании данного термина.

Что, разумеется, никоим образом не может влиять на оценку достоинств и недостатков этих картин. Просто они — другая глава теории и истории киноискусства, где много славных страниц.

Фильм же В. Петрова «Петр I» — собственно исторический, ибо не является экранизацией в общепринятом значении этого слова. Сценарий писался А. Н. Толстым совместно с режиссером параллельно с романом, по существу, как оригинальное произведение на ту же самую тему, выражающее современное годам создания романа и фильма ви́дение истории.

●

Итак, фильм не может быть подлинно историчным и не современным по духу.

«Его (исторического романа. — *Л. Н.*) (цель — раскрыть в прошлом (хотя бы при помощи художественных догадок) нечто такое, что

может быть замечено и понято только на основе нового исторического опыта»[20].

И вместе с тем история — это не политика, опрокинутая в прошлое. Забвение этого принципа ведет к искажению истины.

Нельзя ставить художественную интерпретацию реального исторического эпизода на службу иносказанию, метафорическому изображению настоящего. Ибо это неизбежно ведет к отбрасыванию черт, присущих только прошлому, а значит, к утере историзма и к плоскому пониманию современности. Об этом писала «Правда» 19 декабря 1979 года, критикуя «Учительскую газету» за неверную трактовку спектакля «Революционный этюд», понятого как прямой перенос в прошлое современных проблем.

Создавая «Бориса Годунова», Пушкин, по собственному его признанию, не хотел, чтобы в трагедии увидели аллюзии, намеки на текущие политические события; задачи стояли перед ним более высокие: раскрыть судьбы России.

Уроки истории можно извлекать только из правдивого и исторически конкретного изображения прошлого.

В. И. Ленин в книге «Что такое «друзья народа» и как они воюют против социал-демократов?» писал: «Маркс отрицает именно ту идею, что законы экономической жизни одинаковы и для прошедшего и для настоящего. Напротив, каждый исторический период имеет свои собственные законы»[21].

Но как отнестись к таким произведениям, авторы которых совершенно сознательно используют исторические декорации и костюмы для выражения своих лирических переживаний и настроений, не заботясь о воплощении сути изображаемой ими эпохи?

Странно слышать, например, укоры критики в адрес «Путешествия дилетантов» Б. Окуджавы: та деталь неверна, это упоминание исторического лица неточно, в речи действующих лиц много современно-придуманного. С критикой можно было бы согласиться, если предположить, что это роман исторический. Но он, на мой взгляд, таковым не является. Это произведение лирическое, на воплощение исторической правды не претендующее.

В последних двух фильмах талантливого грузинского режиссера А. Рехвиашвили сознательное нежелание раскрывать конкретные черты изображаемой эпохи доведено до полного логического завершения.

В них всеми средствами подчеркивается как раз не исторический, а вневременной характер происходящего.

Необыкновенно интересная картина А. Рехвиашвили «Грузинская хроника XIX века», конечно же, названа так неспроста: названием ее действие отнесено к определенному историческому отрезку.

И еще — среди книг студента Нико мы видим запрещенные сочинения Герцена (насколько мне известно, деталь, внесенная на завершающей стадии работы над картиной).

В остальном даже в одежде персонажей — совершенно сознательная временна́я эклектика: традиционная грузинская одежда крестьян, и рядом чиновничьи костюмы, в которых старательно смешаны признаки моды, начиная с последних десятилетий XIX века и кончая первой четвертью века нынешнего, и тут же — почти современное длинное темное пальто героя.

В начале картины А. Рехвиашвили «Путь домой» (еще до титров) пришлось дать надпись: «Действие этого фильма происходит в Южной Грузии, которая до конца XIX века была под господством Оттоманской империи».

Я говорю «пришлось», потому что ни обрисовка персонажей, ни характер их взаимоотношений, ни предметы быта, ни одежда героев (некоторые из них одеты опять-таки в длинные городские пальто) не дают ни малейшего представления о том, когда и где происходит действие фильма.

Чужие люди (завоеватели?), которых встречает, вернувшись в свой разоренный дом, герой фильма Антимоз, говорят на языке, который нельзя отнести ни к одному из существующих (или существовавших) на земле языков.

В своих картинах А. Рехвиашвили всеми средствами подчеркивает, что его интересует

[20] Эйхенбаум Б. О прозе. Л., 1969, с. 401.
[21] Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 1, с. 167.

не конкретный рассказ об определенных этапах истории .своей страны, а нечто другое.

Что же?

Его мучают высшие философско-нравственные категории: добра и зла, веры и неверия, справедливости и несправедливости.

Это категории надвременные — они не привязаны наглухо к прошлым столетиям, и в них нет никаких намеков на сегодняшние социальные отношения и события.

Фильмы (особенно последний) А. Рехвиашвили — образцы современной притчи, где герои «как правило, не имеют не только внешних черт, но и «характера» в смысле замкнутой комбинации душевных свойств: они предстают... не как объекты художественного наблюдения, но как субъекты этического выбора» [22].

А. Рехвиашвили в своих фильмах ставит своего рода «нравственный эксперимент» (термин литературоведа А. Бочарова).

Нико в «Грузинской хронике XIX века» внешне не выглядит героем. Кажется, что в нем сознательно подчеркиваются негероические черты. Он тих, задумчив, медлителен, вял, чуть ли не пассивен. Но за ним — справедливость, и Нико сильнее чиновников — врагов его деревни, активных, но неправедных.

Враги убивают Нико, но справедливость они убить не могут.

Антимоз, герой фильма «Путь домой», при встречах с людьми злобными и корыстными, живущими за счет продажи своих соотечественников, каждый раз легко попадает впросак — к ним в ловушку. А другие люди, ни во что не верящие и деловито-циничные, хотят канцелярской описью убить память об Антимозе, о написанных им книгах.

Антимоз побеждает и тех и других своим нравственным величием: письмо с приказом о собственной казни он читает неграмотным стражникам сам! Хотя мог бы их обмануть и спастись. Но в таком случае он бы не победил своих врагов, ибо нравственно опустился бы на их уровень.

Должен сказать, что, в отличие от «Грузинской хроники XIX века», в фильме «Путь домой», с точки зрения интересующей меня здесь проблемы, все не так просто.

Дело в том, что в основу последней картины А. Рехвиашвили, имеющей, как я уже сказал, подчеркнуто внеисторический характер, положено реальное историческое лицо.

Антимоз Иверели жил в XVII — начале XVIII века.

О нем в свое время сделал документальный фильм известный грузинский режиссер И. Асатиани. Двухчастевая картина так и называется: «Антимоз Иверели».

В шестнадцатилетнем возрасте грузинский юноша Антимоз был продан в рабство в Турцию, оттуда попал в Румынию, где и прожил долгую жизнь. Пройдя все стадии карьеры духовного лица, стал митрополитом. Будучи просветителем, создал типографию, написал, перевел и напечатал большое количество книг на румынском и многих других языках. По его проектам были построены церкви, сохранившиеся до наших дней. Антимоз выступал за присоединение Румынии к России перед лицом угрозы турецкого порабощения. По просьбе царя Вахтанга VI послал на родину своего ученика Михая Иштвановича (Михаила Иштванашвили) для основания в Грузии типографии — в ней были напечатаны на грузинском языке «Библия» и «Витязь в тигровой шкуре».

Умер Антимоз Иверели в преклонных годах в турецкой неволе. До нашего времени дошли его книги, архитектурные чертежи, письма, сохранились его портретные изображения.

В фильме «Путь домой» от реального исторического лица почти ничего не осталось, кроме имени.

Вправе ли был так поступить художник?

Может, лучше было бы пройти дорогу до конца и изменить имя героя?

Одно ясно: талантливые фильмы А. Рехвиашвили, если подходить к ним строго научно, нельзя считать фильмами историческими и судить о них как о произведениях исторических. Прошлое в них — не предмет исследования, а материал для фантазии художника, творящего притчу.

[22] Краткая литературная энциклопедия, т. 6. М., 1971, столб. 21.

А вот двухсерийный фильм режиссера Р. Хотивари «Дмитрий II», на мой взгляд, настоящее историческое произведение. Фильм рассказывает об определенной эпохе в истории Грузии, он нов по своей концепции и интересен по художественным решениям.

●

Еще одна важная проблема — противоречивый характер исторического развития.

Не было двух мнений о негативном характере раздробления могучей и единой Киевской Руси времен Владимира, а затем Ярослава Мудрого. Что, как не это раздробление, не бесконечные распри удельных князей, помогало Батыю разбивать русские княжеские рати поодиночке, овладевать город за городом, несмотря на героизм их защитников?

Но в вышедшей не так давно книге академика Б. А. Рыбакова, известнейшего знатока древней истории нашего Отечества, утверждается прогрессивный характер эпохи раздробленности. По крайней мере ее первой половины.

«Начальный этап этого периода (XII в.), — пишет Б. А. Рыбаков, — выразившийся в создании на месте громоздкой Киевской Руси полутора десятка суверенных княжеств-королевств, был несомненно (!) прогрессивным, но уже в первой трети XIII века, накануне татарского нашествия, обозначились отрицательные черты неуклонного дробления княжеств на уделы, раздела их между наследниками» [23].

Прав ли (да простят дерзость моего сомнения!) известный ученый?

Ведь автор «Слова...» жил в XII веке и уже тогда вместе с народом воспринимал раздробленность Русской земли как величайшее несчастье.

И начяша князи про малое «се великое» мълвити,
а сами на себе крамолу ковати.
А погании съ всехъ странъ приходаху съ победами
на землю Рускую!

В чем же прогрессивность этого этапа?

Да, отрицательный, минусовый момент — неизбежное звено в диалектике исторического движения, но его необходимость не должна мешать видеть негативность, реакционность его содержания.

Что есть прогресс и регресс в истории и как это понимание отразилось в советских исторических фильмах?

Правы ли, в частности, современные исследователи, критикующие С. Эйзенштейна за некоторое приукрашивание фигуры Ивана Грозного, приукрашивание, обусловленное, мол, временем, когда создавался фильм?

Это для меня тоже вопрос.

Иван IV был деспотичен, жесток, истеричен. В нашем понимании он был убийца и злодей. Но если помнить, что «каждый исторический момент имеет свои собственные законы», то разве дело в том, что царь был злым или добрым по натуре? Дело, вероятно, в другом. Была ли его деятельность объективно устремлена на то, что потом завершил Петр?

А сам Петр...

При всей нашей вполне обоснованной (традиционной, пушкинской) оценке деятельности Петра, разве можем мы забыть о варварских, по выражению Ленина, средствах, которые часто использовал император?

Можно ли не быть правдивыми в освещении славной истории? Насколько художник вправе идеализировать события и людей прошлого? Как отнестись к фигуре Наполеона, сочувственно воссозданной Родом Стайгером в фильме С. Бондарчука «Ватерлоо»?

Есть два ракурса рассмотрения личности: философско-исторический и нравственный. Всегда ли совпадают их результаты? А если не совпадают или, на беду, даже противоречат, то какому выводу отдать предпочтение? И можно ли вообще это делать, особенно если речь идет об искусстве? Можем ли мы не принимать в расчет нравственную оценку использованных средств в разговоре об исторической необходимости?

Тем более сейчас, когда средства доведены до предела, грозящего существованию самого человечества?!

Но нравственность, как и все, понятие относительное, исторически меняющееся. Как рассматривать деяния исторических лиц — с

[23] Рыбаков Б. А. Киевская Русь и русские княжества XII—XIII вв. М., 1982, с. 6.

точки зрения нравственных норм прошлого или настоящего?

И как (что является главной задачей пишущего об историческом кинематографе) оценить уровень историзма того или иного исторического фильма?

Исследователю-марксисту методологию анализа дает исторический материализм.

«Правильно раскрыть какую-либо сложную философско-историческую проблему — значит прежде всего правильно поставить ее, обратившись к ее материальным истокам, расчистив от последующих идеологических наслоений, увидев в ней отражение действительных социальных противоречий» [24].

Блестящие образцы исторического анализа даны в работах Маркса, Энгельса, Ленина, Плеханова. В основе деятельности каждой социальной группы они искали и находили движущий ею экономический интерес.

«Идея неизменно посрамляла себя, как только она отделялась от «интереса» [25].

Вместе с тем искусство нельзя рассматривать, оперируя только социологическими категориями. Как мы видели выше (на примере истории создания фильма «Александр Невский»), одно из важнейших слагаемых идеи исторической картины — ее эмоциональное содержание, область чувств, и прежде всего любовь к Родине.

В рассмотрении любого исторического художественного произведения, видимо, необходимо учитывать, насколько в нем выражена классовая, народная точка зрения на события. Даже если в произведении идет речь только о дворцовых интригах.

Эта народная точка зрения существует и в пьесах Шекспира, и в исторических произведениях Пушкина, и в «Войне и мире». В романе, исполненном глубочайшего психологического анализа, Толстой показывает Наполеона в подчеркнуто карикатурном, лубочном плане, как на народной картинке.

Обращаясь в письме к М. Погодину по поводу его драмы «Петр», Гоголь писал: «Ради бога, прибавьте боярам несколько глупой физиогномии. Это необходимо так даже, чтоб они непременно были смешны. Чем знатнее, чем выше класс, тем он глупее. Это вечная истина!» [26].

В наших лучших исторических фильмах народная точка зрения на происходящее выражена в полной мере. Более того, именно в советской исторической литературе, в советском историческом искусстве, в том числе и киноискусстве, народные массы и ее отдельные представители становятся центральными героями.

Но народ не может быть народом вообще. Это определенный народ с присущими ему особенностями национального характера, со своим языком и способом мышления, со своей историей, со своим грузом пережитого.

В данном случае речь идет о русском народе.

Истинно историческое произведение, как и любое настоящее произведение искусства, не может не содержать в себе особенностей национального взгляда на мир.

И национальным оно будет не только по форме (язык, костюмы, обычаи), но и по содержанию — по народному характеру, по изображенному в нем способу действий того или иного народа в переломные (или не переломные) моменты истории, по способу его мышления.

Другое дело, что нация не замкнута внутри себя (не была никогда, а тем более теперь) и не должна противопоставляться другим нациям, ибо национальное сознание, в отличие от националистического, не отвергает, а, наоборот, предполагает сознание интернациональное [27].

Другое дело, что само содержание национальной истории является частным случаем, одной из форм выражения всемирно-исторических процессов. Другое дело, что национальный характер меняется вместе с общественным строем.

Но, задумав фильм о Жанне д'Арк, Г. Пан-

[24] «Коммунист», 1979, № 18, с. 25.
[25] Маркс К., Энгельс Ф. Соч., т. 2, с. 89.
[26] Гоголь Н. В. Собр. соч. в 6-ти т., т. 6. М., 1952, с. 279.
[27] Иной раз слышишь, что национальное может быть реакционным. Утверждение неверное. Реакционным может быть сознание не национальное, а националистическое.

филов понимал, что это будет русский фильм. «Русские должны делать по-русски,— писал он.— А как же иначе? И нужно ли иначе?»[28]

●

И еще один вопрос: может ли считаться историческим фильм А. Птушко «Илья Муромец»?

Ведь национальное, народное начало проявляется в искусстве не только опосредованно, через личность художника, но и непосредственно, когда «строительным материалом» для него служат произведения народного творчества. Несть числа основанным на них поэмам, стихотворениям, живописным полотнам, пьесам, операм, романам, фильмам.

Могут ли эти произведения считаться историческими? Может быть, их нужно считать таковыми настолько, насколько историчны былины и народные песни?

Бросал или не бросал Стенька Разин персидскую княжну в набежавшую волну? И если бросал, то когда именно, при возвращении из какого похода?

А кто был прототипом Соловья-разбойника?

Историзм произведений народного творчества служит предметом спора многолетнего и постоянного.

Так называемая историческая школа в русской фольклористике, расцвет которой пришелся на конец XIX — начало XX веков и виднейшим представителем которой был В. Ф. Миллер, основную свою задачу видела в том, чтобы определить, какие подлинные факты лежат в основе былин. В своих «Очерках русской народной словесности», изданных в 1897 году, В. Ф. Миллер писал: «Я больше занимаюсь историей былин и отражением и с т о р и и в былинах...»[29]. Там же он указывает на исторический прототип былинного героя Садко: в новгородских летописях упоминается купец Сотко Сытинич, на чьи деньги в 1167 году была построена церковь Бориса и Глеба. Оказывается, что у князя Владимира был такой воевода — Добрыня. И даже Змей Тугарин — это действительное историческое лицо — Тугоркан.

Впоследствии, уже в наше время, основные положения исторической школы подверглись уничтожающей критике. «Коренным недостатком исторической школы было чисто формальное представление о связи песен с историей. Ученые видели эту связь во внешнем соответствии фабулы песен с фактами истории и действующих лиц песен — с историческими деятелями. Соответствие это на самом деле было чрезвычайно сомнительным и отдаленным»[30].

Так писали В. Я. Пропп и Б. Н. Путилов во вступительной статье к двухтомнику «Былины». Но сами же авторы вступления (соблазн велик!) в комментариях к циклу былин об Алеше Поповиче пишут: «Отцом Алеши назван ростовский поп Леонтий. Можно предположить, что это святитель Леонтий, мощи которого были открыты при Андрее Боголюбском в 1164 году»[31].

В. Г. Мирзоев считает: «Искать исторические черты во Владимире Ясное Солнышко или в Добрыне Никитиче так же бесполезно, как искать семантику слов в созвучии имен»[32]. В былинах все хронологически смешано, события, о которых идет речь, нельзя отнести к определенному времени. Илья Муромец может служить у князя Владимира и одновременно биться против татар. «Характерной для былин является не столько задача реконструкции прошлого, сколько этическая функция»[33].

Но в еженедельнике «Неделя» в заметке «Жил-был Змей Горыныч...» действительный член Географического общества СССР А. Членов пишет: «Многие считают былинных героев мифическими. Но взгляд этот ошибочен: примерно у сорока персонажей русских былин есть исторические прототипы»[34].

И вновь возникает столь любимая исследователями фигура Змея Тугарина (или Тугарина Змеевича). Оказывается, ученые знают точную дату гибели Змея Тугарина — 1096 год! Да что год — даже день: 19 июля! Змей Тугарин — на самом деле половец Тугоркан из династии Шаруканидов, убитый в бою с русскими

[28] «Литературная газета», 1971, 15 сентября.
[29] Цит. по: «Русская фольклористика». М., 1971, с. 129.
[30] Былины, т. 1. М., 1958, с. XXVI.
[31] Там же, с. 242.
[32] М и р з о е в В. Г. Былины и летописи. М., 1978, с. 18.
[33] Там же, с. 116.
[34] «Неделя», 1983, № 9.

именно 19 июля 1096 года. А почему «Змей»? Потому что «Шарукан» значит «змей».

И все это подкрепляется в заметке ссылкой на авторитетное мнение «известного ученого-филолога»... В. Ф. Миллера, который еще в 1909 году... Вот и академик Б. А. Рыбаков пишет в цитированной выше книге: «Народ сложил былины, где в Тугарине Змеевиче легко узнать Тугоркана, а в Идолище Поганом — Итларя (половецкого посла. — *Л. Н.*)» [35]. А как же теперь быть с «коренным недостатком исторической школы», с ее «чисто формальным представлением о связи песен с историей»? Школа реабилитирована? Судя по последним научным публикациям, да. Хотя и не всеми.

Нужно ли нам отвлекаться от исторического фильма в область фольклористики? Думаю, нужно. Без уяснения вопросов, связанных с историей, мы не сможем найти верного подхода к тем нашим фильмам, которые построены на материале эпоса.

Исторической науке, для которой точность данных превыше всего, былины и легенды едва ли могут что-нибудь дать. Наоборот, они ей мешают. В поисках достоверных фактов ученый борется с легендами, накопившимися вокруг того или иного исторического лица, отбрасывает их, продираясь к документальной истине.

Зато как много народные легенды могут дать художнику!

Историзм в былинах есть, но это историзм художественного, а не научного порядка.

Он построен не на точных фактах, а на обобщении, на поэтическом осмыслении и прочувствовании народом той или иной эпохи своей истории.

Гений Сервантеса, гений Шекспира, гений Толстого и рядом — гений народный, создавший величайшие художественные образы.

Образы богатырей — Ильи Муромца, Добрыни Никитича, Алеши Поповича — выражение целой эпохи в жизни нашего народа — эпохи борьбы с татаро-монгольским игом, эпохи, надолго определившей ход русской истории. Именно как к художественным обобщениям широкого исторического масштаба и следует относиться к образам героев русских былин.

Возможно, в науке о фольклоре поиски их исторической, фактической первоосновы не лишены смысла.

Отношение же к героям былин в искусстве, как к лицам, действительно существовавшим, таит для художника опасность сведения обобщения, заложенного в эпосе, к частному факту. Произведение не становится конкретно-историческим, но зато теряет обобщающую силу.

Уже несколько лет на киностудии «Мосфильм» Т. Лихоталь и А. Лихоталь работают над сценарием «В грозное лето собаки» на основе романа Т. Лихоталь «Повесть о славных богатырях, златом граде Киеве и великой напасти на землю Русскую». Авторы решили написать сценарий исторического фильма, героями которого были бы якобы действительно существовавшие Илья Муромец, Добрыня и Алеша Попович. Но сценарий пока не складывается. Биографии былинных героев, которые народная фантазия свободно растягивает на несколько веков, никак не умещаются в прокрустово ложе судьбы реальных персонажей.

Чем больше авторы настаивают на действительном бытии своих богатырей, тем более необъяснимыми выглядят хронологические странности сценария: герои служат при дворе князя Владимира, затем (минуя времена Ярослава Мудрого) при дворе Ярославичей, бьются с печенегами, половцами, а затем получают известие о нашествии татар, пребывая к тому же почти в одном возрасте! Что для былинного героя в порядке вещей, для реального исторического лица выглядит абсурдным. Думаю, что выход — в приближении сценария к жанру былины.

Как, кстати, и произошло в работе над фильмом «Василий Буслаев».

В поэме С. Наровчатова «Василий Буслаев», основанной на былинах про новгородского силача и охальника, был создан обобщенный образ героя — полного физических и неразбуженных духовных сил, поставившего себя выше народа и родины, а потому гибнущего.

В литературном сценарии, написанном С. Наровчатовым и Б. Шустровым при участии бу-

[35] Рыбаков Б. А. Киевская Русь и русские княжества XII—XIII вв., с. 459.

дущего постановщика фильма Г. Васильева, сохранена основная мысль поэмы, но сделана попытка создать конкретно-исторический фильм без элементов гиперболических, фантастических и даны приметы определенного времени: примерно конец XII века — годы создания «Слова о полку Игореве». Однако и здесь несочетаемость обобщенного былинного героя с конкретными историческими реалиями ощущалась достаточно сильно.

Фильм «Василий Буслаев» отличается от сценария, приблизившись к жанру былины, но былины скорее киевского, нежели новгородского цикла — былины героической, в которой нет мысли о крахе сильной личности, в своем неуемном индивидуализме пошедшей против народа и потому гибнущей.

Картина, как говорят в таких случаях, «получилась», но потрясения, которые испытал замысел на пути к экрану, не пошли ей на пользу: смысловые и сюжетные швы в фильме слишком заметны.

В результате историческим фильм «Василий Буслаев» не назовешь — для этого он недостаточно конкретен. И вместе с тем заглавному образу не хватает обобщающего эпического дыхания и современности звучания.

●

Проблема соотношения исторического фильма и устного народного творчества еще ждет более глубокого исследования. Ведь существует же — в высшей степени удачное — решение образа того же Василия Буслаева в фильме «Александр Невский»!

А проблема отражения роли выдающейся личности в истории? Соотнесение роли личности с ролью масс?[36]

Но ведь существуют еще и вопросы формы исторической кинокартины.

Одна из труднейших проблем здесь — построение диалогической ткани произведений.

Как говорить героям исторической картины? Современным общелитературным русским языком? Или использовать архаизмы? Как, в какой мере? А может быть, все дело в том, чтобы авторы фильма уловили и передали на экране интонационно-мелодический лад речи людей ушедших времен?

Мало разработаны исследователями и вопросы изобразительного ряда исторической картины. Какой путь здесь наиболее плодотворен? Как относиться к попыткам стилизации под живопись отображаемой эпохи?

А музыка?

И, конечно же, актер. Какие требования предъявляет ему исторический фильм? Опыт, накопленный в этом отношении советским кино, еще в должной мере не изучен.

Исторических фильмов у нас сделано много. Но, к сожалению, выдающиеся их образцы созданы в прошлом.

Не успел поставить (какая невообразимая потеря!) фильм о Разине Василий Шукшин. Ждет своего режиссера прекрасный сценарий Г. Шпаликова «Люди 14-го декабря». Существует интереснейшее либретто А. Адабашьяна и Н. Михалкова о Дмитрии Донском. Может быть, к теме на материале русской истории обратится в ближайшие годы молодой талантливый режиссер?

Зрители ждут глубоких и ярких фильмов о прошлом нашего Отечества. Об этом говорят их письма на студии, в редакции газет (например, письмо врача В. Звягинцева из Ставрополя, напечатанное в «Литературной газете» от 17 августа 1983 года под заголовком «Только рыцари и ковбои?»).

Исторические картины нужны не только для воспитания в советских людях патриотизма (вспомним роль, которую в свое время сыграл «Александр Невский»!), но и для того, чтобы лучше разбираться в процессах, развивающихся сегодня. Что нравственно и что безнравственно сегодня с точки зрения движения человеческого общества?

Я назвал свою статью «Настоящее прошлое». Слово «настоящее» в этом названии используется одновременно в двух значениях: «настоящее» как переживаемое сейчас, ибо прошлое не может нами восприниматься не с современных позиций, и вместе с тем «настоящее», то есть верное, отвечающее действительности изображение исторической реальности.

---

[36] Проблемы, затронутые в данной статье, будут подробно рассмотрены в книге, которую автор готовит для издательства «Искусство».

А. П. Довженко

Письма разных лет

В сентябре 1984 года исполняется 90 лет со дня рождения Александра Петровича Довженко, великого режиссера и писателя, выдающегося педагога и общественного деятеля. Юбилей пламенного патриота-интернационалиста, певца социалистической эпохи — праздник всей советской многонациональной культуры. Нам дорого все, что связано с именем автора бессмертных фильмов, все, что полнее и глубже освещает его жизнь и творчество.

В этом номере журнал предлагает вниманию читателей подборку писем А. П. Довженко, подготовленную старшим научным сотрудником Всесоюзного научно-исследовательского института киноискусства Госкино СССР Р. Соболевым.

●

Эпистолярное наследие А. П. Довженко разнообразно и обширно. Профессия и жизнь заставляли его много разъезжать, подолгу жить в разных городах и краях. Отовсюду шли родным, друзьям, коллегам письма, в значительной степени собранные Юлией Ипполитовной Солнцевой. Письма разные — подчас деловые, связанные с текущей или планами будущей работы, иногда же чисто дружеские, как бы продолжающие давние разговоры и споры о жизни и об искусстве. Все они по-своему интересны, все добавляют ценные штрихи к тому облику великого советского художника, который воссоздают его ставшие классическими фильмы, его замечательная проза, его блистательная публицистика.

Некоторые из этих писем впервые напечатаны на украинском языке в издании: Довженко Олександр. Твори в 5-ти т., т. 5. Київ, «Дніпро», 1966. На русском языке все письма публикуются впервые.

Купюры обозначены отточием в квадратных скобках. В них же заключены даты, отсутствующие в письмах и установленные косвенным путем. Письма, отмеченные знаком *, перевел с украинского И. Карабутенко. Оригиналы хранятся в ЦГАЛИ.

Р. Соболев

И. А. СОКОЛЯНСКОМУ[1] *

1928 г.

Дорогой Иван.

Живу я, Сашко Довженко, в Киеве и давно уже собираюсь тебе написать. Я очень сожалею, что не смог дозвониться до тебя в Москве на педагогическом съезде. Думаю скоро приехать на несколько дней в Харьков, и тогда мы с тобой поговорим о некоторых делах.

Сейчас я работаю над сценарием, который думаю через две недели ставить. Что он собой представляет, я тебе напишу потом, а сейчас просто выскажу тебе ряд своих соображений вот по какому поводу. В последнее время я много думаю о детском фильме. Основные выводы начинаю тебе, как высококвалифицированному человеку, излагать сразу:

Постановка в таком плане, как я задумал, детского фильма дает кинематографии:

а) Сам детский фильм, как непосредственный продукт работы.

[1] И. А. Соколянский — советский ученый, специалист в области обучения слепоглухонемых, в 20-е годы — профессор Харьковского института народного образования.

b) Научная разработка проблемы детского фильма на сегодняшний день является единственным путем, по которому входит в кино самый необходимый представитель общественности — ученый педагог. Не учитель семилетки, а ученый. И входит не как зритель или наблюдатель, а как активный творец, в самые недра производства.

c) Этим самым достигается научная разработка целого ряда важнейших вопросов процесса кинотворчества — психология образа, проблема ритма, конструкции детской психики, роль музыки в кино и ее характер, вопрос экономии «изобразительных средств», природа эмоции т. д. и т. д.

d) Здоровую и серьезную кинокритику, опирающуюся не на личный дилетантский вкус доморощенного критика, который вносит путаницу и анархию в результаты кино, а критику, которая будет исходить из глубокого и научного понимания самой природы кино и кинозрителя.

e) Правильная постановка детского фильма, достигнутая вышеуказанным способом, может оказать большое влияние и на взрослый фильм, где до настоящего времени господствуют дилетантство формальное и убожество и анархия смысловая.

Одним словом, целый ряд самых прекрасных вещей, Иван.

А для этого необходимо что-то делать. И вот я думаю, что следовало бы организовать какую-нибудь небольшую компанию из одного-двух ученых вроде тебя, одного-двух режиссеров и художника.

Я уверен, что через полгода теоретической работы можно было бы приступить уже и к первой съемке, в которую я верю на все сто процентов.

Было бы лучше, если бы все это сделать не по-казенному, с уставом, членскими взносами, декларациями, а просто. А дальше уже будет видно. Во всяком случае, опыт показывает, что подобные организации часто в жизни не идут дальше декларации. А у нас слава богу 11 год революции. Правда?

Если бы ты знал, как я сожалею, что мы живем не в одном городе. Я уверен, что уже мы только вдвоем с тобой могли бы многое сделать.

Напиши мне, друг, обо всем этом. Кстати укажи, с кем в Киеве стоит поговорить по этому делу. Я не знаю киевских ученых, но, откровенно говоря, почему-то думаю, что таких, как ты, тут нет. В науке тоже необходим талант.

Если же этого делать не стоит, то тогда мы поступим так. Ты мне напиши свои соображения по этому поводу. Затем мы поговорим в Харькове, а потом, получив от тебя целый ряд советов, инструкций и литературу, я сам начну разбираться в процессе своей текущей работы, и мы будем переписываться. Я знаю, что это будет трудно, но все-таки что-то мы сделаем. Кроме тебя, Иван, я больше никому не верю. Мой режиссерский круг — убогий и чуждый мне. Чувствую себя страшно одиноким. Я не жалуюсь тебе, я лишь констатирую факт. У меня слишком крепкие челюсти, чтобы впадать в отчаяние. Порой мне даже кажется, что это к лучшему. Хотя... хотя работать трудно. Иногда страшно, просто-таки до боли хочется думать с кем-то вместе.

Сейчас я заканчиваю сценарий для собственной постановки. Думаю побить «Звенигору», и уже даже уверен, что побью. Фильм будет называться «Арсенал». Синтез 17 года на всей Украине. О людских деяниях. Ах, Иван, если бы ты знал, какие страшные и прекрасные образы и сцены уже продуманы и написаны в первых 4-х частях. Кто-то говорил: когда я читаю «Илиаду» Гомера — человечество начинает казаться мне на несколько голов выше. Вот о чем я думаю, друг. Есть вещи, о которых нельзя говорить простым языком.

У меня своя линия. Очевидно, мои фильмы никогда не будут похожи на фильмы других мастеров. Я чувствую, что смотрю на вещи по-другому и по-другому в себе я их воссоздаю. У меня сейчас столько почти законченных планов постановок, что, кажется, мог бы работать сто лет, если бы не мешали. Но что же делать, когда над Великим Немым сидят великие слепые и великие шепелявые. А шепелявому, даже большому, никогда не по пути с Великим Немым. Великий Немой — для зрячих. Он разврa-

И. А. Соколянский и А. П. Довженко

щает слепых, которые начинают нахально прикидываться зрячими.

Будь здоров, мой друг.

С огромной любовью

твой Сашко

Киев, Бульвар Шевченко, ВУФКУ А. Довженко

И. А. СОКОЛЯНСКОМУ *

1930 г.

Дорогой Иван!

Две с половиной недели злюсь, как нечистая сила. Мои вуфковские «хохлы» и тут откололи номер: не прислали фотографий из фильма [2]. И это страшно мешает мне в выступлениях в прессе. Написал несколько статей для немецких и английских газет. Одну для американской. Относятся ко мне хорошо. Вообще знают и ценят больше, чем у нас думают. На этих днях выступаю с большим докладом. В докладе решил никому не кланяться, а наоборот, нападать и ругаться. И не потому вовсе, что есть из-за чего быть недовольным. Ты сам знаешь. Одним словом, да здравствует любой ценой, всякими муками, трудностями, зубовным скрежетом наша пятилетка. Первая, вторая, соцсоревнования, ударники, съезды, постановления, одним словом, все то, о чем мы любим с тобой говорить. Единственный для нас путь. И чем скорее, тем лучше. Как мои арсенальские кони. [...]

Через две недели поеду в Лондон. Сегодня получил предложение из Амстердама приехать на доклад. Поеду.

Жаль, что поздно приехал. Можно было бы закручивать интересные дела. Но сезон заканчивается, и публика убегает.

Тонфильмы неинтересные. По причине бездарности и ограниченности здешних режиссеров. Сто чертей! При их технике и организации чего бы я только не наделал.

Эйнштейн обещал просмотреть «Землю». Этими днями покажу и напишу тебе об этом профессоре.

Будь здоров. Завтра еду на два дня в Гамбург. У меня и там будет 25-го выступление. Поеду понюхаю. В Гамбурге думаю показывать «Арсенал» и куски «Земли».

Извини, что так мало написал. Разберусь, проделаю кое-что и напишу больше. Юлия Ипполитовна приветствует тебя. [...]

Обнимаю тебя.

Сашко

Не нужны ли тебе какие-нибудь книги?

[2] Письмо написано из Берлина. Речь идет о фильме «Арсенал».

Л. МУССИНАКУ

[*1930 г.*]

Дорогой товарищ Муссинак!

Обстоятельства сложились так, что я уехал из Парижа, не увидевшись с Вами перед отъездом. Поэтому позвольте хоть с опозданием поблагодарить Вас за Вашу товарищескую любезность и за все то хорошее, что сделали Вы для моего фильма. Я уверен, что, не будь Вас, ничего бы из просмотра не вышло, особенно если принять во внимание не только лето, но и специфическое положение совучреждений в Париже. Одновременно прошу прощения и за хлопоты и беспокойство, которые причинил я Вам своим приездом. Я пишу Вам из Берлина. После Парижа я был 3 недели в Лондоне. Там посольство устроило в своем помещении небольшой просмотр, и все вышло, в общем, хорошо. Скоро уезжаю домой. Перед отъездом думаю заехать на три-четыре дня в Амстердам к Ивенсу. Кстати, прочту там и доклад, который я сейчас перевожу на немецкий язык. [...]

Есть у меня к Вам, тов. Муссинак, одна большая просьба. Это никакое не право человека за границей, а скорее, слабость, поэтому не осудите, что я также не лишен ее. Мне очень хотелось купить в Париже книг и журналов по вопросам искусства. Но у меня были денежные затруднения, и из этого ничего не вышло. Вчера я написал Лаховскому по этому поводу письмо. Думаю, что он к Вам обратится за советом, и Вы общими усилиями мне поможете. Тем более, что Вы хорошо знаете этот рынок. Деньги у меня есть, и я вышлю их Вам из Берлина по получении (франков 400—450). Я в ссоре с иностранными языками. Поэтому я хочу книг с возможно большим количеством репродукций, фото и пр. По ним я сам буду воображать нужный текст.

Я бы очень хотел: 1) несколько номеров большого журнала, который называется, кажется, «Фото».

2) Несколько больших журналов, посвященных японским художникам, с цветными репродукциями гравюр. Текст, кажется, на французском и японском языках.

3) Несколько хороших монографий, примерно — Шагала, Дерена, Вламинка, Матисса, Гогена или сборник какой-либо. Вообще что есть интересного, нового.

4) Может быть, что-либо аналогичное по внутренней и внешней модерной архитектуре. Вы знаете, как это у нас в Киеве редко и интересно. И как многие будут Вам благодарны за это, о себе я уже и не говорю. [...] Здесь я буду до 10-го октября.

Есть еще один вопрос, по которому я хотел Вам написать несколько слов. Перед моим отъездом Могилевский сказал мне, будто бы он передал Вам, что я сам нарочно ушел из компартии. Чтобы у Вас не составилось обо мне ложного представления, я пишу Вам. Это выдумка Могилевского. И никогда ничего в этом роде я ему не сообщал. Я выбыл из рядов партии не по своему желанию и не по своей вине. Я считаю неудобным об этом распространяться в письме. Но я знаю, что скоро вопрос моего восстановления в партии разрешится положительно [3].

В Лондоне видел плохие английские и несколько хороших американских фильмов. Кстати, о нашем отношении к заграничной тонкинематографии. Обычно все наши кинематографисты по возвращении в Союз Республик ругают заграничное кино, уверяя на всех арковских перекрестках, что в Европе все дрянь, учиться нечему, словом, догнать, обогнать, загнать, перескочить и шапками закидать. Ложь. Эта ложь была бы не страшна, если бы она не имела своих вредных последствий.

Учиться в Европе, может быть, и нечему в области фильма как такового. Но нельзя не считаться с теми техническими достижениями в области звучания, какие существуют уже в этом сезоне. Я видел в Лондоне несколько американских фильмов, где отдельные эпизоды сделаны прямо-таки с потрясающей силой. Сидел я в кино и завидовал как сатана. Полные руки желаний и планов, и жду не дождусь времен, когда я сам доберусь до всего этого. Я Вам говорил уже по-французски, что

[3] Подробнее об этом см.: Довженко А. Собр. соч. в 4-х т., т. 1. М., 1966, с. 43. Могилевский — лицо неустановленное.

я думаю делать. Повторяю еще раз. Я хочу сделать фильм тоновой, который в одном варианте был бы понятен для всех людей, независимо от лингвистического понимания слова. Я хочу попробовать приблизить метод тонфильма к методу съемки и монтажа фильма немого. Я хочу возвратить тонфильму утраченное благодаря диалогам и беспринципности движение, т. е. монтаж. Для этого нужно понять хорошо природу изображения и звука и их разницу. Нужно найти для обоих элементов свой монтаж и все это соединить в одно. Сейчас нет монтажа тона, поэтому пропал и монтаж зрительный. В тонфильме одно без другого немыслимо. Все это нужно найти. Нужно найти и хорошо проанализировать основные принципы. В частности, сейчас уже пора поднять клич по вопросу слова в тонфильме. Вспомните мое слово, Муссинак, никакая художественная макулатура не унизила и не обесценила человеческого художественного слова, как это сделает тонкино. Давайте сравним с театром. Театры всего мира имеют в своем репертуаре, допустим, 1000 хороших пьес, начиная от Софокла, через Шекспира, Мольера, Островского и пр. Это за тысячи лет накоплений. Эти пьесы ставятся сотни раз, сотни лет. Остальное умирает. Теперь примите во внимание 70 000 000 ежедневных посетителей кино при живучести фильма от 1 до 5 лет. Укажите мне этих гениев «сценарного дела». Ведь это же сценарное дело, черт возьми. [...]

Я думаю диалог свести к минимуму. И использовать его одновременно по двум направлениям — как диалог и как тон. Использовать его таким образом, чтобы в первую очередь он был нужен именно как звук, тон, а потом уже как словесная (звуковая) надпись, могущая, в общем, и не существовать. Преобладание фонетической стороны при снижении количества смысловой нагрузки должно, по моему мнению, как-то поднять (увеличить) вес слова и сделать слово значительным в такой же мере, как значительна сама необходимость этого слова. Кстати, думаю ввести в фильм героев, говорящих на разных языках. Не для того, конечно, чтобы никому не было обидно, а для углубления того принципа, о котором писал выше.

Я хочу в недалеком будущем прислать Вам большую статью. Если найдете все это заслуживающим внимания, поместите в каком-нибудь журнале. Кроме того, я очень прошу Вас прислать мне несколько рецензий на «Землю», какие были во французских журналах. У меня ничего нет. Привет Вашей жене. Солнцева тоже сердечно Вас обоих приветствует и благодарит.

Ваш Александр Довженко

С. М. ЭЙЗЕНШТЕЙНУ и Г. В. АЛЕКСАНДРОВУ

[1930, не ранее середины апреля]

Дорогие голливудщики Сергей Михайлович и Гриша!

Вот уже месяц, как живу я в Вашей комнате в пансионе. Этот пансион, чтоб Вам долго не думать, помещается в Берлине, а я не кто иной, как Довженко, кинорежиссер каботажного плавания. От пеленок и до сего дня я всю жизнь мечтаю сделаться моряком. Единственная категория людей, перед которыми я не скрываю своей зависти, — это люди, переплывающие океан. Я готов его переплыть, идола, в любую бурю и в любом, даже приготовительном, классе разом с быками, пшеницей или утильсырьем. Будь это Атлантический, Ледовитый, Тихий. Надоела земля, братцы. Вчера плавал из Ванзее в Потсдам. От этого рейса у меня буквально дух захватывало. Прибыл благополучно. Никакой тайфун не обрушился на жирную палубу. Не смыло с берега волной ни одного из 2 000 000 купающихся немцев. Нельзя этого здесь. [...]

А пока что мне хочется написать Вам, дорогие друзья, о своем отношении к Вашей поездке. Если Вам удастся там сделать что-либо большое и вывезти оттуда новые хорошие познания, во что я, безусловно, верю, то примите мое большое и искреннее соradование. Вашу, Сергей Михайлович, работу в Европе я знаю. Считаю, что все это Вы сделали здорово. [...]

Я забастовал. Собственно говоря, не забастовал, а первый раз за всю свою нелепо смонтированную жизнь нечеловечески устал. У меня устало сердце, друзья. И я долго не смогу работать. Я уже не хожу так быстро, как когда-то. И совершенно перестал смеяться. Не теряйте смеха. Потеряете — ноги изогнутся. А сердце у меня с дом, а временами с добрый цеппелин величиной, только круглее. Убедительно прошу никому об этом не писать. Я сам тоже скрываю, т. к. органически ненавижу нездоровых.

В Берлине я месяц. Просмотра не делал. Говорят — не сезон. Не везет мне с этой заграницей. В прошлом году тут мой «Арсенал» растлили в чулане «Прометеуса». Словом, куда ни глянь, кругом сплошной... меншенарсеналь.

Видел здесь звуковые картинки. Плохо как-то все. Не знаю, чем они думают, эти немецкие запорожцы.

А вообще здорово можно работать со звуком. Я думаю, Вы это знаете не меньше меня. [...]

Счастливой работы.

Привет Тиссэ, видел его работу. Хорошо.

Привет от Солнцевой.

Ваш Довженко

С. М. ЭЙЗЕНШТЕЙНУ

1930 г.

Дорогой Сергей Михайлович!

Пишу Вам из того же пансиона Мария. Был три недели в Париже. Пришлось тоже на Монпарнасе жить в Вашем тридцать втором номере. Словом, везет мне на Ваши номера. И три недели в Лондоне был я. Сейчас, что называется, превзошел все европейские науки и через 2 недели еду в Киев. Видел тонфильмы. Видел, как снимают их. Плохо, между прочим. И даже видел тонаппараты в работе немногим ближе пистолетного выстрела. Купил широкие штаны, лейку и толстую фуфайку — все что полагается для хорошего туриста, даже граммофон с собачкой. Собачку прошу не смешивать с настоящими живыми собачками, похожими на дурной сон, которыми кишат немецкие тротуары. Она нарисована на крышке граммофона. Белая с черным ушком или мордочкой, сейчас посмотрю, совершенно верно, с ушком. Слушает в трубку. [...]

В Париже сильно сватались разные французы из Гомона, но ничего из этого не вышло. Я от них, между нами говоря, удрал и сейчас очень рад. Думаю, что жуликоватые и подлые они люди. [...]

Среди миллионов обыкновенных людей, превращенных специальными приемами в убийц и рубийц (война), я помещаю одного среднего человека. Собственно говоря, ниже среднего. Никакими усилиями из него не выбили ни одного штатского признака. Не приобрел он и ни одного военного. Единственный раз он осатанел. Это было, когда унтер заставил его чуть не в 30-й раз колоть чучело с выпадом. Он колол его с жутким ожесточением, как причину своих лишений.

Из рядового он, не в пример прочим, пошел на понижение — помощником повара в военном госпитале в 100 верстах от фронта. Здесь он случайно, по ошибке, получил крест, и его, как заслуженного, назначили сторожем лагеря для военнопленных. За проволокой сотни сильных, храбрых, но потерявших оружие, выпавших из цели людей. А над ними гроза с винтовкой — мой воин. Люди боятся каждого его движения. И вот постепенно он начинает наглеть. После войны он возвращается в село. Приобретенная привычка тащить, не пущать и т. п. делает из него ужас села. Он хочет чуть ли не обнести его проволокой. Попытки парней побить его разбивались о его уверенность в победе. Наконец, раз избивши целую напавшую на него компанию, он упал на землю и начал плакать. «Чего ты плачешь?» — спросил его один старый крестьянин. Парень поднял голову: «Как же мне не плакать, если меня все боятся». Кончилось тем, что у него украли костюм и кресты. Он оделся в штатское и сразу стал таким же, как был и до войны.

Я пишу Вам очень примитивно, Сергей Михайлович, и потому, может быть, многое Вам покажется наивным. В действительности, мне кажется, это намного глубже и интереснее.

А. П. Довженко и С. М. Эйзенштейн

Если, однако, Вы найдете это неинтересным, то я и предлагать не буду.

Ваш Довженко Александр

И. А. СОКОЛЯНСКОМУ*

1930 г.

Дорогой Иван.

Слухи о моем невозвращенчестве, распущенные в Москве, Киеве и, очевидно, в Харькове, оказались сильно преувеличенными.

Мразь притихла и молчит.

Вот уже неделя, как я в Москве. Делать мне здесь нечего, и засел я тут только потому, что жду свой багаж. Багаж уже пришел, и завтра я его забираю, если хватит денег на пошлину. Послезавтра, таким образом, я еду в Киев.

У меня полна голова новых производственных планов, и я тебе обо всем расскажу при первом же свидании. А сделаем мы это так. Я приеду в Киев, найду себе комнату, расположусь как следует и приглашу тебя погостить у меня несколько дней. [...]

Знаешь, мне кажется порой, что сейчас именно надо начать крутить настоящие фильмы.

Помни, друг мой, — кино лишь сейчас начинает выходить из своего детского возраста. Через три года мы будем соучастниками и свидетелями таких чудес, что все, что делалось и делается ныне, будет вспоминаться, как наивные игрушки. Такой будет тон-цвет-стереоширокоэкранофильм. Черт бы его побрал, как это будет здорово, дорогой друг. Мне хочется жить сто лет сотнями жизней, делать все это и видеть. Потому что это будет больше, чем кино. Это намного больше профессии и даже искусства. Это будет безграничная познавательная функция. Охватывающая силой своей многогранной иллюзии весь комплекс того, что является окнами человека, оно опрокинет главнейшую координату нашего бытия — время. Мы будем невероятно долго жить в рамках нашего возраста.

Не думай, что я лишь патриот своей профессии. Я люблю, чтобы горизонт не колебался. Я знаю — за эти три года нам придется еще нюхать порох и отравляющие газы, но я знаю, что победа будет на нашей большевистской стороне.

Я часто вспоминаю наши беседы, Иван. И мне видно также, что будет, когда освободится многомиллионный мозг человека (твои слова).

Вот почему сейчас — сейчас начинает крутиться самый удивительный мировой фильм...

Желаю тебе доброго здоровья и хорошего настроения.

Твой Сашко

Привет от Юли. Она недовольна и приказывает мне дописать еще слово — сердечный.

В. ВИШНЕВСКОМУ

Дорогой Всеволод, сейчас я много думаю и работаю над литературным сценарием. В свете новых событий, а также и времени вообще, я уже вносил множество разных изменений и, главное, дополнений, растяжений, углублений, касающихся и лично Щорса, и народа, и отдельных образов, и лирических, и философских, и исторических мотивов. Я сейчас уверен уже в том, что это не только не нарушит так нравящейся тебе повести, а сделает ее намного, много лучше. Мне хочется вложить в нее все лучшее, что есть во мне самом, и положить перед народом вещь прочную и достойную его трудов и гордости. Я хочу, чтобы у многих чубатых черниговских хлопцев-богунцев дымились не только коки на морозе, но и собственные ноздри и губы, и не от мороза, а от внутреннего пламени, выжигающего героям стежку в бессмертие. Потерпи немного, друже. Благодарю тебя, но потерпи немного.

А я напишу тебе, и як чули люди, що стогнала земля уночі и тужили вдови, як несли хлопці труд и страх бога и приймали смерть, як билися на пасху коло церкви у священний момент и як горіли церкви, як свічки, до неба и освітлювали гнівні степи. Як складалися пісні народні, як бив комроти Нещадименко офіцера по голові бюстом Станіслава Понятовского. И про Наливайка, и про Вишневецького, и про багатства нашої плодючої, щедрой України, про її красу и про братерство народів[4]. [...]

Фильм продвигается. Думаю, что вывезу как следует. Нашел Щорса и успокоился. [...]

Напиши мне о своей работе и вкратце о всем самом главном. Я пойму все. Не забывай меня. Я тебя не забываю никогда, и мои редкие письма — это печальный плод плохой привычки, а не плохих мыслей или плохой памяти. Нежно целую Соню[5]. Привет Катаеву. Жаль, что мне так и не удалось повидаться с ним лично. Напиши мне, пожалуйста, где Эсфирь[6], на курорте или в Москве, и долго ли она будет в Москве. Я хочу ей написать.

Будь здоров. Крепко обнимаю тебя, дорогой.

Твой Сашко

6—III—38
Чернигов

П. П. ВЕРШИГОРЕ *

[*1942 г.*]

Дорогой товарищ Вершигора, дорогой воин и полковник!

Я давно уже и много наслышан о Ваших боевых делах в тылу врага, давно собирался написать Вам о своем восхищении Вашим размахом и проявлением Вашего военного таланта. Не один раз сам думал и просился полететь к Вам, но не догонят уже Вас, Вершигора, мои кони. Примите же мой привет и самые горячие пожелания личной победы и счастья во всех Ваших делах, чтобы скорее закончилась война, чтобы возвратиться нам на студию и по-новому начать строить нашу культуру, нашу кинематографию и хозяйство. Я посылаю к Вам кинооператора Вакара. Но перед тем как написать о цели его путешествия к Вам, я хочу обратиться к Вам со следующей просьбой: пишите, как можно больше пишите. Не полагайтесь на свою память. Факты забываются в большей или меньшей мере, но чувства человеческие, все то дорогое и тонкое, что вырастает из фактов в человеческой душе, забывается и исчезает. Можно вспомнить о былой любви, к примеру, но невозможно ее пережить и почувствовать адекватно прошлому. Пишите. Вы должны возвратиться с войны богатейшим человеком.

[4] А я напишу тебе о том, что слышали люди, как стонала в ночи земля и тужили вдовы, как несли хлопцы труд и страх бога и принимали смерть, как бились на пасху возле церкви в священный момент и как горели церкви, словно свечи, до неба и освещали гневные степи. Как певались песни народные, как бил комроты Нещадименко офицера по голове бюстом Станислава Понятовского. И о Наливайко, и о Вишневецком, и о богатствах нашей плодородной, щедрой Украины, о ее красоте и о дружбе народов (*с украинского*).

[5] С. К. Вишневецкая — жена Вс. Вишневского.

[6] Речь идет об Эсфири Шуб.

Пишите обо всем много, наблюдательность у Вас есть и чувствами бог не обидел, если уж Вы такой оказались. Описывайте социальные явления, характеры. Записывайте отдельные мысли свои, Ваших товарищей, Ковпака. Помните, Ковпак должен остаться в искусстве и в истории Украины. Это должны сделать Вы. Говорят, старик — необычайный оригинал, тонкий и мудрый человек, настоящий сын народа. Передайте ему мой самый низкий поклон и братский привет, пусть он будет здоров! Я думаю, пройдет война, мы еще сделаем о нем и о Вас картину, не забывайте об этом. Пусть пишут партизаны. Научите их. Поощряйте. Пусть пишут дневники, интимные, теплые, а не рапорты для домашнего употребления. [...] А что, если в результате такого Вашего дневника у Вас родится книга об украинском народе в борьбе за жизнь? С показом героики, могучих характеров, талантов военных, страстей человеческих, высоких боевых подъемов. Роман душевного величия, который равен был бы славным прадедам великим. И низости падений, и ничтожества, и темноты, и измены, и блужданий в сложных переплетениях гигантских катаклизмов, в огне и пламени, в огнях, болотах, пожарах, на виселицах, в руинах. [О тех, кто бродят] будто звери, которым некуда голову преклонить, без знания, порой без присяги, без знания истории своей, без воспитанного временем патриотизма, под разными влияниями, сбитых с толку вражеской агитацией, в которой используются против нас все наши глупые ошибки. И так далее. Мужчин, девчат, подростков — словом, всего того, что дает Вам, Вершигора дорогой, наша кровавая, вечно трагичная Волынь. Пишите. Нет времени — назначьте специального человека для себя и для Ковпака. Забирайте с собой все человеческие страсти, все движения, все слезы, всю гордость и ненависть к врагам, и месть, и страсть — не бросайте на дороге. Не берите, Вершигора, примера со славных наших прадедов запорожцев, от которых после того, как сгнили их онучи и клейноды[7] и истлели водочные баклаги, почти ничего не осталось для истории, и что самое историю приходилось писать на основании писаний иноземных современников. Вот так-то. Я недавно подал в Совнарком докладную записку с просьбой начать создание музея Великой Отечественной войны украинского народа. Партизанский отряд должен занимать в нем самое выдающееся место. Я надеюсь, что Вы сразу же начнете кое-что приберегать для этого. В самом деле, как жаль, что уже есть белорусский отдел в Историческом музее в Москве, а украинского пока еще нет. Одним словом, запорожцы были, запорожцами и остались. [...]

Передайте еще раз привет Старику[8]. Если хотите знать, он и Вы интересуете меня в величайшей мере среди всех партизанских отрядов, потому-то я всегда душою с вами, правда, я часто пла́чу, мне кажется, что погибает такое множество нашего народа, как нигде и никогда в мире.

Будьте мудрыми и человечными, как бы не было это трудно в Ваших обстоятельствах. Может, в этом и состоит высочайший смысл Вашей исторической роли — быть безупречными мстителями и страшными врагами врагов Отчизны, уничтожать оккупантов, и глубоко тонкими и проникновенными психологами будьте, и врачами душевных и умственных уродов, упавших на наших «чаенят у торной дороги», как говорится в народной песне, и тонкими хирургами.

Сейчас создается фильм «Украина в борьбе»[9] под моим художественным руководством, документальный. Украинский народ на фронтах, на заводах Урала и, главное, в партизанах. Таким образом, Вы будете центром этой картины. Ей придается большое значение как документу международного характера, документу, предназначенному для международного экрана. Я рад, что посылаю к Вам этого храброго и славного парня Вакара. [...]

Что снимать? Я послал одного оператора (Фроленко) к Сабурову. Я дал ему ориентировочно несколько разработок эпизодов, кото-

[7] Клейноды — знаки власти, регалии.

[8] С. А. Ковпак.

[9] Речь идет о фильме «Битва за нашу Советскую Украину».

рые допустимо было бы предвидеть. Говорил я кое-что и Вакару. Но я надеюсь, что смешным и бестактным было бы посылать к Вам оператора с указанием «объектов», не будучи ни разу у Вас. Вот почему я прошу Вас, если у Вас найдется немного времени, помогите Вакару сами.

Вы знаете это лучше меня. Единственное, что я Вам могу сказать, — мне не нравятся наши документальные военные картины. В них нет человека. Они в монтаже так мелко изрезаны, что в них нет человека. Человек не всегда там, где он бежит, перебегает, суетится и т. д., человек начинается там, где после бега и стрельбы он своевременно останавливается и мыслит. Это необходимо уметь подать. А люди, как мне кажется, нигде так много не мыслят, как на войне. И почему этого не заметили операторы, бог их знает. Кроме того, у нас в хронике кровобоязнь и боязнь мертвых. [...] Я считаю, что это неверно. Кровь нашего народа кричит, требует мирового экрана. Пусть смотрит мир, как умирают за него наши люди. Пусть плачет над умирающими партизанами, седовласыми, детьми, женщинами. Пусть ненавидит презренную кровь врага — вешателя, убийцы. Пусть смотрит на наши жертвенные пожары, на всю Украину окровавленную, матерь нашу в огне и страданиях...

Будьте здоровы, дорогой полковник Вершигора! Желаю Вам счастья во всем на свете. Скоро я еще Вам напишу. Пишите и Вы мне. Москва, Можайское шоссе, 36/50, квартира 92.

Ваш А. Довженко

Ю. Т. ТИМОШЕНКО [10] *

Дорогой Юрко.

[...] Я получил оба Ваши письма. Мне было их очень приятно читать. Мне понравилось в них все, до стихов включительно и до тех благодарностей, с которыми к Вам обращались люди в связи со своим освобождением от немецких захватчиков.

Все это хорошо. Понравились мне и Ваши самокритичные размышления. [...] Не беспокойтесь, друг мой, все в порядке. Будем счастливы и благодарны родной земле, которая накормила и напоила нас не только хлебом, но и чистыми мыслями и незлобивыми чувствами, любовью к людям, сочувствием к людскому горю, гневом к врагу. Все имеет свое время. Все приходит и все проходит. Весело Вам, я поддерживаю Ваше настроение и даже беззаботность. Несите людям радость, смех, который им нужен ныне, как никогда. Не лечите «болезни». Придет время и само положит Вам на чело все морщины, какие Вам суждены. Мы живем в эпоху драм и трагедий. И те, что загорели под эпическими ветрами современности, и те, которые плетутся в завихрениях эпического ветра, оглядываются на Вас, как на чудо. Может, какой-нибудь редактор или учитель драмы будет недоволен временем, которое Ваш звонкий театр начнет брать на вооружение. Ничего. Мы будем с Вами делать комедию. Я поверил в Вас. Я помогу Вам всем, чем только располагаю в моем искусстве. Мой внутренний голос подсказывает мне, что я не ошибаюсь в Вас, а Вы — в кинематографии. О проблемах беспредметного смеха или предметного, обо всех особенностях жанра говорить нам придется много. И о проблемах вкуса и культуры — все перед нами. А сейчас пристально всматривайтесь в людей, творящих победу, жадно хватайте все, что проходит перед глазами, обогащайте свою душу, свои чувства. Не книжная драма и не рисованная кровь, а гигантская Человеческая Комедия, для утверждения которой еще не родился новый Данте, пусть разворачивается перед Вашим духовным взором. Не оставляйте без внимания ничего, будьте неутомимым и ненасытным — все пригодится для творчества, отстоявшись в годах, в счастливом беге времени, в которое так хочется всем нам верить.

У меня возникла мысль: а не являетесь ли Вы со своим эпохальным маршрутом солдатского шутника, и те солдаты, которые после

[10] Ю. Т. Тимошенко, ныне народный артист УССР, в те годы начинал свою артистическую деятельность и обратился к А. П. Довженко за советом и помощью.

каждого ранения встречаются с Вами в разных местах, продвигаясь к центру Европы, не является ли все это основой сюжетного, необыкновенной остроты киносценария?! Вот где роль беззаботная, веселая переплетается с ролями эпическими, драматическими. Вот где так называемый Ваш беспредметный смех засверкает на фоне грозных молний, крови, гнева! Подумайте над этим. Сами почувствуете, что стремление смешить ради смеха — дело ошибочное, возможное и вполне допустимое на эстраде, в театре или в фильме короткого метража. Полнометражность требует большого интеллектуального шарма, чтобы смех шел незаметно, как сияние, как шипение наполненного до краев бокала дорогого вина, чтобы где-то, однако, за ним нетнет да и улавливалась терпкость скрытой горечи, страдания. Ну хорошо. Пишите мне. Не забывайте. Английский язык должны знать, как свой. Пока я не еду в Киев. Еду на месяц в санаторий под Москву, лечиться. Состояние здоровья у меня грустное. Следовательно, в Киеве буду разве лишь летом. Я не стремлюсь туда, ибо знаю, что не принесет он мне счастья. Свой сценарий, который должен летом снимать, я так и не дописал. Не хватает сил. Видимо, душа моя истощилась и опустела, и ангелы покинули ее, как птицы покидают прошлогодние гнезда. Желаю Вам добра.

С приветом

А. Довженко

1945—12—IV
Москва

Можно сделать фильм буквально патетическим, философским, оставляя в нем основную роль — Ваше чистое амплуа. Я об этом уже думаю. Думайте и Вы.

Ю. Т. ТИМОШЕНКО *

Дорогой Юрко.

Получил Ваше письмо и от души смеялся. Как себе хотите, Ваша боевая биография просится на экран, и мы когда-то при удобном случае сделаем о Вас картину. А сейчас я пишу Вам письмо краткое в сугубо деловом плане.

Я начал вчера ходатайствовать о Вашем увольнении, и думаю даже, что мне удастся помочь Вам в этом деле. Я заберу Вас пока в свою группу на постановку фильма «Тарас Бульба», а там будет видно. [...] Пора за дело браться. Старик Эдисон был прав: самое дорогое в мире сокровище — время. Я так хорошо знаю это по себе, что порой плакать хочется, когда вспомню, как напрасно я его истратил в жизни и часто совсем не на то, для чего был призван судьбою, как это долго казалось мне. Так мало сделано добра. А уже повечерел мой день, и грусть меня берет. Уже склероз замораживает жутким холодом мой разум, сковывает мою творческую фантазию. Моя нива, где цвели мои фантазии и порывы вперед, уже засоряется бурьянами воспоминаний о прошлом. И уже не вернуть мне время в гости, не оседлать коня вороного...

Извините, впадаю в лиризм. Я начал ходатайствовать о Вас через свой Комитет в Москве. Дело перейдет в ЦК ВКП(б). А в это учреждение я верю больше, чем во все штабы. Только прошу Вас при получении этого письма сразу же написать мне в юридической транскрипции Ваше имя и отчество, название части, звание и должность.

Собираюсь вскоре приехать в Берлин. Как только приеду, обязательно найду Вас. Однако Вы не ждите меня, пишите письмо. Изучайте язык. Если бы я имел сейчас Ваши годы, я изучал бы языки и ничто на свете не удержало бы меня от этого — ни женщины, ни друзья, ни проклятущая украинская лень. Учитесь, ходите, всматривайтесь во все, все забирайте с собой, обогащайте себя впечатлениями, наблюдениями, работайте, к черту Ванзее или где Вы там катаетесь в лодке. Ищите людей умных и содержательных. Не пейте водки, думайте красиво, пусть Ваше душевное состояние будет ровным и просветленным, направленным на добро вперед к — будьте здоровы — творчеству.

Ал. Довженко

1945—1—VII
Москва

Поездка моя в Берлин откладывается. 15/VII А. Довж.

Ю. Т. ТИМОШЕНКО *

27 — VII—45
Москва

Дорогой Юрко.

Сегодня я получил Ваше письмо и спешу сегодня же и ответить на него. Правда, мне довольно трудно сидеть за столом. Я уже десятый день в постели, болен... Что мне Вам сказать? Я рад, что Вы не пали духом и верите в свою победу, свою цель. Я тоже верю в Вас, и поэтому еще раз повторяю, что со своей стороны, где бы я ни был и кто бы я ни был, я буду помогать Вам всем, чем только могу. Что касается Вашей ближайшей судьбы, скажу просто. У меня был план. Я обратился с ним в Комитет сразу же с просьбой освободить Вас. Я хотел, чтобы Вы прошли со мною одну картину, как, допустим, ассистент. Это был бы для Вас полный университет кинематографии, после чего Вы пошли бы своей дорогой к своим маршальским вершинам, а я смотрел бы Вам вслед и радовался бы Вашей красивой походке. Я до сих пор еще не покидаю этой надежды. Несколько позже, после встречи с Вами, я напишу персональную просьбу маршалу Жукову, которого я тоже люблю и уважаю и с которым я имел когда-то хороший случай быть знакомым. Это было под Киевом еще в то время, когда его величество Случай положил на мою седую голову свою холодную мертвую руку. Положение мое, чтобы Вы знали, такое. У меня есть режиссерский сценарий «Тараса Бульбы». Мне передали недавно, что товарищ Сталин высказал пожелание, чтобы я его поставил. Большаков[11] хочет, чтобы это был цветной фильм. Я тоже хочу сделать его цветным. Тут надо создать такую картину, чтоб развеселить весь Советский Союз, и мы это сделаем, несмотря ни на какие трудности. Ничто не должно остановить нас, разве лишь моя смерть. Но «Бульба» требует по крайней мере полугодичной подготовки, если не больше. Что делать полгода? И вот тут выплывает второй план. А не смог ли бы я создать за это время другой фильм, если не целиком, то хотя бы половину, чтобы потом уже как-то дотянуть его вместе с «Бульбой»? Идея тоже неплохая, если бы позволяло здоровье и организация труда. И сценарий есть. Это «Повесть пламенных лет», которую я на днях закончил и отдал на утверждение. По правде говоря, я не раз даже думал использовать Вас не только как ассистента, стажера, ученика, но и как артиста. А может, Вы создали бы образ Андрея? Или Ивана в «Повести»? Я не говорю, что обязательно, я только допускаю возможность и такого варианта. Мне хотелось бы как можно скорее поставить Вас на ноги. [...] Учиться надо на высоких образцах и думать надо о высоком непрерывно, чтобы поднять природу до своего уровня и сделать вселенную отображением своей души. [...]

Напишите мне письмо сегодня же, когда Вы сможете приехать в Москву, чтобы я мог соответственно спланировать свое время.

На этом я с Вами прощаюсь. Еще одно — никогда ни при каких обстоятельствах, ни на один день не переставайте изучать язык. Я Вас просто заклинаю. Овладевайте им, как своим. Пройдет каких-нибудь два года, и всю свою долгую, верю, счастливую жизнь Вы будете благодарны мне и себе за настойчивость и мужество. У Вас прибавится ума, знаний, мир станет конкретнее и яснее и, что самое главное, Вы выиграете в своей кинематографии. Вы не будете провинциальны, т. е. Вы сразу же избавитесь от самого тяжкого и непростительного греха в искусстве... [...] Будем пристальными и суровыми к себе. Пусть не ослепит нас наш успех, будем ненасытными в поисках нового, щедрыми на добро, дабы вода в нашем потоке всегда была чистой и прозрачной, чтобы жизнь отражалась в нем прекрасная на радость человечеству.

Будьте здоровы, Юрко.

Ал. Довженко

[11] И. Г. Большаков — в то время председатель Комитета по делам кинематографии при СНК СССР.

Ю. Т. ТИМОШЕНКО *

12.XI—45

Дорогой Юрко.

Я получил Ваше письмо сегодня, двенадцатого числа. Оно шло ко мне целых две недели. Таким образом, я могу думать, что мое письмо, которое я пишу сразу же по получении Вашего, Вас в Берлине и не застанет. Однако на всякий случай я Вам пишу, чтобы Вы знали, как Вам ориентироваться в жизни после выхода из армии.

Не торопитесь. То, что Вы каких-нибудь два, быть может, три месяца прослужите в Армии, ничего, кроме пользы, Вам не принесет, особенно если Вы занимаетесь языками часа по три в сутки. [...]

Великое дело смех и веселье. Когда народу в чем-нибудь трудно, можно, если есть талант, сделаться шутом и вертеться перед ним колесом, чтобы развеселить, развлечь его. Это великая правда, и многие настоящие художники несут в глубине своих душ такую готовность. Но когда есть возможность в своем же плане творчества размахнуться не только на киевскую аудиторию, а на всемирную, для того чтобы таким образом и сама киевская стала лучше, посмотрев на себя со стороны, — почему бы не попробовать? Одна хорошая картина — это пятьдесят миллионов людей. Множество наций, государств, континентов. Я хотел бы, чтобы Вы, как художник, сформировались в цельного современного человека в самом широком интернациональном смысле этого слова. Ну хорошо, мы еще об этом поговорим. Я сейчас болен восьмой день. Грипп и сердце. Настроение у меня, Юра, хорошее. И не только потому, что ничего, никакого нового зла со мной не случилось, а потому, что я хочу творить. Закончил с Юлией Ипполитовной режиссерскую разработку Мичурина. Закончил и «Повесть пламенных лет». Она хорошо прошла в сценарной студии, а сейчас маринуется в Комитете. Ее, очевидно, там нашпиговывают измами, опасениями, ядовитыми ягодами с дерева какбычегоневышло, обкладывают лавровым листом, тем самым, который кладут на мертвецов, приплевывают, пришептывают, организовывают ведьм.

Начал я еще одну большую работу[12]. Это будет, надо полагать, самое крупное и самое сложное из всего, что я за всю свою жизнь создал. Это работа литературная на два-три года. Когда-нибудь Вы будете экранизировать ее, вспоминая со своей молодой, полной энергии группой обо мне.

Я выражаю Вам свое самое нежное соболезнование по поводу Вашего семейного горя. Все проходит, Юра, все проходит. Я похоронил восьмерых братьев и трех сестер. Будьте здоровы. Все, что я говорил и писал Вам о своем отношении к Вам, к Вашей творческой судьбе, и к работе, и к учебе, — все это остается в силе, так, как и было сказано.

Привет от Юлии Ипполитовны.

Ал. Довженко

[...] Прошу Вас и на будущее: подыскивайте для меня артистов[13]. Ищите молодых, талантливых, красивых телом и душою содержательных юношей. Их сейчас очень много. Я абсолютно убежден, что, несмотря на огромные потери, у нас сейчас, как никогда, много талантливых и умных юношей. Множество событий в жизни и судьбах мира, в которых нашему советскому народу пришлось сыграть такую грандиозную роль, все это не могло не отразиться на юношестве в самом лучшем, высоком смысле. [...] Итак, ищите артистов. Я хочу несколько позже создать красивый и талантливый коллектив молодежи.

П. В. РУСАНОВУ[14]

8 сентября 1948 г.

Дорогой Павел Васильевич!

Недавно вспоминали о Вас, я, Юлия Ипполитовна и Кун. Я мысленно пронесся по незабываемой тайге, которая так прекрасна в эти сентябрьские дни, вспомнил все места, все ночевки в тайге, все до одной встречи со старыми и малыми и поразительную красоту мира, — земли, неба, воздуха, который,

---

[12] Речь идет, видимо, о романе «Золотые ворота».

[13] А. П. Довженко собирался ставить фильм «Повесть пламенных лет». Постановка была осуществлена Ю. Солнцевой в 1960 году.

[14] П. В. Русанов — оператор и режиссер, в те годы работал во Владивостоке.

казалось мне, был наполнен цветом, — словом, все, чем наслаждалась моя душа в этом далеком краю, и решил написать Вам это письмо. Есть и еще причина, побудившая меня напомнить Вам о себе, это не совсем ладное состояние моего здоровья. И я, признаться, обращаюсь к Вам, Павел Васильевич, вроде как к врачу или китайскому знахарю-чародею, помочь мне потереть, как говорится, кроличьей ножкой за ухом и сразу обрести здоровье. Вы, конечно, уже догадываетесь, о чем тут начинает идти речь. И Вы не ошиблись. Мне действительно вот уже два года кажется, что это единственная возможность поддержать свое пошатнувшееся здоровье. У меня даже был один корешок, мне подарил его в свое время Лыткин, и он очень мне помог. Корни эти, как рассказывал мне здесь один врач, очень различны по своему воздействию на организм человека, и самое главное, стало быть, заключается в возможности найти именно нужный его тип. Имеется в виду следующее: есть в обиходе женьшень, найденный в тайге в диком состоянии. Они и есть настоящие чудодейственные корни. Есть перенесенные на плантации, есть выращенные на плантациях, обладающие всеми внешними и внутренними свойствами женьшеня, кроме целебных. Есть в обиходе даже настоящие дикие таежные корни, лишенные, однако, целебных свойств. Эти корни использованные, т. е. те, которые годами лежали в водке и потом высушенные снова и якобы законсервированные, вот какие дела, дорогой Павел Васильевич. Таким образом, восхищение или разочарование здесь дело случая, очень трудно предусматриваемого. Поэтому я прошу Вас сердечно при оказании мне этой спешной медицинской помощи руководствоваться не только побуждениями Вашего доброго сердца, в чем я, благодарный Вам, не сомневаюсь ни на одну йоту, а вышеизложенными соображениями. Одним словом, я прошу Вас купить для меня один настоящий стопроцентный корень женьшеня и переслать его мне через самого верного человека.

Я знаю, как это трудно и как это невозможно. Это надо ездить и спрашивать по селам в самых глубоких дебрях, нужно пробиваться через горы, реки, ущелья, обходить диких зверей, волшебников и ведьм. Или же надо обратиться в городе к какому-нибудь сумасбродному начальнику, которому надлежит ведать сие уникальное хозяйство и на которого напала бы высокая блажь лично облагодетельствовать меня. Какого-нибудь такого прекрасного человека нет ли там?! Наверное, есть. Пожелайте, Павел Васильевич, поищите, наверное, найдете. Какой-нибудь генерал или адмирал, или начальник конторы или отделения академии наук, союзпушнины, заготкореньев. Там, наверное, есть и врачи, применяющие его. Узнайте у них дозировку, методику применения, словом, всю терапию этого дела.

Напишите мне, жив ли Василь Тарасович[15]. Если жив, передайте ему мой сердечный поклон от меня и Юлии Ипполитовны и сообщите его адрес. Напишите о себе. Что делаете? Где бываете? Как себя чувствуете? Не стесняйтесь в плате за корень. Если найдете что-либо настоящее, но дорогое, немедленно телеграфируйте мне, сколько выслать Вам по телеграфу денег.

Я сейчас кончаю картину о Мичурине. [...] Мне приходится в третий раз видоизменять сценарий и доснимать все новые и новые куски. Поэтому я уже потерял ощущение цельности и даже художественной формы и сейчас бьюсь изо всех сил над тем, как бы выразить требуемый необходимый минимум (читайте максимум) науки, не превращая, однако, художественного фильма в скучный, нужный, серьезный, глубокий, неинтересный доклад. Задача не из легких. Предполагалось, что картину я сдам в конце сентября. Сейчас стало ясно министерству, что не раньше 1-го ноября сего года. Таким образом, дорогой Павел Васильевич, трудов, волнений, спешки и головоломки предстоит много, и нагрузка на сердце и на нервы будет безумная. Вот почему я так подробно, может быть, немного смешно, барахтаясь в трудностях, хватаюсь за воображаемый корешок женьшеня, находящийся

[15] Василий Тарасович — проводник киноэкспедиции «Аэрограда» на выборе натуры в тайге.

якобы в Ваших руках где-то за тридевять земель.

Напишите мне письмо, не откладывая. Привет Вам от Юлии Ипполитовны и мой привет и самые лучшие пожелания. Мне кажется, в свете всего происходящего сейчас на хронике, Вы правильно в свое время решили поселиться на Дальнем Востоке.

С искренним уважением

Ваш Александр Довженко

Москва, Можайское шоссе, 36/50, кв. 92, А. Довженко

И. А. КОВАЛЬ[16] *

Дорогая Ирина Андреевна!

Простите, что отвечаю Вам поздно и не так, как, может быть, Вы бы хотели. Я отлично помню Вас, и Веру Кузьминскую, и Клаву Шидловскую. Клава замужем за поляком Богумилом Косовским и живет где-то в Польше от самой еще первой империалистической войны, Соня в Москве. Я изредка встречаюсь с ней, и мы вспоминаем тогда Глухов, свою романтическую юность, улицы, гуляя по которым, мы предавались своим мечтам, и учительский мой институт. Он стоит предо мною как живой, белый, чистый, со штамбовыми розами и посыпанными желтым песком дорожками садика. Помню всех учителей и директоров, даже рыжебородого старика Петра, который разбрызгивал из пульверизатора сосновую воду по всем широким и удивительно аккуратным и чистым институтским коридорам. Помню домовую институтскую церковь, в которой я, семнадцатилетний в то время юнец, отказывался, стоя на коленях перед аналоем на исповеди перед законоучителем отцом Александром, от веры в бога. И директоров помню обоих: Григорьевского Митрофана Семеновича, высокого, грозного царского чиновника, читавшего у нас психологию, и Апостола Леонида, забыл отчество, реакционера с запорожскими усами, шепелявого и пустого старичка из кубанских казаков. Читал он космографию. По-видимому, ничего другого он не знал, на космографию же мы все смотрели тогда, как на дело несерьезное и даже лишнее. Устраивало нас в его деле только разглядывание в подзорную трубу Сатурна в саду института, куда приходили и вы, гимназистки. Это было очень волнительно: весенние звезды, Сатурн и девушки, с которыми потом расходились мы по своим окраинным улицам.

Было реакционное время, реакционна была и наша школа. Абсолютное отсутствие общественно-политической жизни и полная политическая темнота, с которой выходили мы, дореволюционные слуги царя, сеять в народе «разумное, доброе, вечное». Нас было двое самых молодых в институте — я и Мартыненко из Кролевца.

Мы окончили институт в 1914 году. Это был, я помню, 40-й выпуск. Мне было 20 лет в год окончания. Все это было словно в другом мире. Прошумели гигантские события в стране и во всем человечестве. Прошло 35 лет, и вспоминается уже все в голубизне давным-давно прошедших времен, как ранняя юность, а не как школа. Стерлись в отдаленности лет все подробности хорошего и плохого, так же, как стираются во времени ошибки, заблуждения и достижения, одинаково участвовавшие в создании морщин на постаревшем седоголовом портрете.

Странные чувства овладевают мною с каждой строчкой этого письма, Ирина Андреевна. Очевидно, я пишу не то, что было надо применительно к юбилею института. Но бог с ним, с институтом. Он в верных руках. Много верных сынов Родины, учителей Советского великого государства выпустил он и без моего приветствия. Поймите меня: я впервые за треть столетия оглянулся, остановясь у стола. Мне было некогда всю жизнь. Неужели из-за Вашего письма я начну писать мемуары? Нет, не хочется мне оглядываться еще. Еще тянет меня вперед, к картинам, к моим неосуществленным детям, хотя сердце у меня уже сдает, раненное инфарктом, и склероз подчас замораживает мысли.

Институт вспоминаю с любовью. Желаю ему и вам всем счастья в благородном и ве-

[16] И. А. Коваль — преподаватель Глуховского пед-института.

ликом вашем труде. В день юбилея я кланяюсь Вам всем низко и обнимаю Вас. На вступительном экзамене в 1911 году у нас было сочинение на тему «Выходя из мягких юношеских лет в суровое ожесточенное мужество, забирайте с собой все человеческие движения, не оставляйте на дороге — не подымете потом» — Гоголь. Я его, очевидно, написал, Ирина, Ира Андреевна, а если и не совсем блистательно, то, во всяком случае, старательно, не жалея чернил. Я его и сейчас дописываю по мере сил.

Будьте счастливы, благополучны, благодарю Вас за письмо.

Глубокий поклон дому родному и всем его труженикам.

Ваш Ал. Довженко

Москва, Можайское шоссе, 36/50, кв. 92

Ю. И. СОЛНЦЕВОЙ

18/IX. Новая Каховка

[...] Пишу тебе утром в 9 часов. Вчера сидел долго, почти до двенадцати часов, у начальника строительства на производственном совещании. Старался вникать во весь сложнейший смысл методики строительства, характеры людей, противоречий, трудности, одним словом, во все, что свойственно всякому великому созиданию. Было чрезвычайно интересно для меня решительно все. Каждый день, проведенный мною здесь, чем-то обогащает меня. Жить здесь мне, однако, довольно трудно: этот год значительно отличается от того, что мы знали с тобой в прошлом году. Вначале была трудно переживаемая для меня жара. А сейчас стало холодно, даже днем, не говоря уже о вечерах, и все решительно время дуют сильные ветры, несущие песок, пыль и вконец изнуряющие мое сердце. Ты знаешь, как я всегда болезненно реагировал на ветер. Не было еще ни одного дождя. Виноград «Лидия» еще не созрел, кавунов много. Я их ем ежедневно. Зато я не пью ни чаю, ни кофе. Все это мне заменяет кавун. Здоровье мое довольно посредственное. К сожалению, в последнее время начались боли головные и слабость и тяжесть в голове. Очевидно, поднялось давление. Горчичники мне ставит художник Довженко Григорий, который здесь работает. Нагнибеда[17] еще не приехал, и шлемника, стало быть, у меня пока нет. Пару дней я пролежал. Но, в общем, все это ничего. Творческие трудности у меня будут не менее сложные, чем у Андрианова и Бочкина[18] в их хозяйствах. У Бочкина в Запорожье я еще не был, и Бочкин сейчас в Москве. У него там что-то меняется в корне с вариантом начала главного канала. Возможно, что [одно слово неразборчиво] вариант вообще отпадет. В самой Ключевой, или, как она теперь называется, в Новой Каховке, сделано много, но визуально, с кинематографической точки зрения, это все крайне невыразительно. Земснаряды, которые являются подлинно гениальными машинами эпохи и которые здесь уже переместили для котлованов три миллиона кубометров песка, земснаряды внешне представляют из себя самые невыразительные и скучные апатические плавучие баржи с двух-трехкилометровыми трубами. Поэтому они, скорее, являются предметом литературы, а не кинематографа. Плотину для шлюзов, электростанции и перемычку начнут делать, по-видимому, где-то в ноябре, а то и январе. И нечто, напоминающее тот наш старый Днепрострой, будет определяться и вырисовываться только в будущем году, причем можно думать, что никогда не будет таким эффектным, как на старом Днепрострое, в силу меньшей высоты плотины (в 2 раза) и несравнимо большей механизации. Думаю, что и процесс создания многосоткилометровых каналов в степях будет более интересным, а главное, новым и беспрецедентным. Хотя, по-видимому, и там все это будет непростым для изображения. Поэтому главной моей задачей будет являться создание фильма, а может быть, и двух фильмов о людях великой стройки коммунизма. Поэтому и творческие устремления мои сейчас направлены к познанию людей, по преимуществу простых, во

[17] Н. Нагнибеда — украинский поэт.

[18] С. Н. Андрианов и А. Е. Бочкин — руководители строительства Каховской ГЭС и каналов.

Ю. И. Солнцева и А. П. Довженко

всей их многосложности характеров, правдивых противоречий, биографий, судеб и всего нового, что определяет в них великая задача стройки.

И вот, Юля, здесь я впервые в жизни натолкнулся на трудность, из которой уж и сам не знаю, как выберусь. Все, что я понял здесь и познал, все чувства и мысли, какие у меня возникли за это относительно короткое время пребывания здесь, — все решительно зовет меня к написанию романа, а не сценария. Я содрогаюсь при мысли, что мне придется замкнуть свой духовный мир и мир моих окружающих в эти несчастные 110 страниц текста на машинке, в то время как все здесь решительно, начиная от плотников и кончая Андриановым или кем угодно, просится и требует расширения, обобщения слова. Иногда я думаю: господи, если бы нашлась такая сила, которая посадила меня через три недели на хлеб и воду месяцев на пятнадцать, ей-право, написал бы я книгу о первой великой стройке коммунизма не хуже самых первачей из Союза писателей Москвы и Киева. Я знаю, что этим я огорчил тебя, и ты боишься, что я не напишу вовремя сценарий. Нет, я его напишу, возможно, с некоторым опозданием для Министерства, но без опоздания для самого строительства и для кинематографии (как раз вовремя). Только мне жаль, говорю тебе, и я хожу здесь среди прекрасных людей, которые уже составили

увлекательную и полную большого смысла цель моей жизни, утрудненной и раздвоенной пока. Помнишь старые мои записки, начало романа «Золотые ворота» и главного героя Кравчину. Так вот, все это ложится сюда, в этот роман — народную эпопею. У меня уже определились три образа плотников. Кравчина — один из них, и его роман, повесть о двух войнах — это вставной роман вечеров над Днепром, в Британах, где после работы, возвратясь грузовиками по квартирам, идут рассказы на фоне величественного исторического пейзажа. Как отлично все легло бы сюда вплоть до «Победы», видоизмененной и переработанной в главу о смерти его [Кравчины] сына, капитана и Героя Советского Союза. Мне верится, что роман страниц в 400—500 я мог бы начать уже сегодня. А это значит, что я его и напишу. Сценарий у меня также вырисовывается. Уже родилась одна концепция с совершенно точными основными образами, новая, никем не тронутая ни в кино, ни даже в литературе. Она возникла у меня недавно при посещении квартиры одного рабочего и его семьи. Возможно, я на ней и остановлюсь, хотя поиски буду еще продолжать: слишком уж много надо сказать обо всем, что здесь творится. Я ощущаю себя сейчас внутренне как бы самозабвенным на великую стройку коммунизма до самого ее окончания, завершения. Так оно, очевидно, и будет. Мне все это нравится, я люблю это и ничего другого не хочу. А самое главное: это, конечно, самая плодотворная точка приложения моих сил. Если великие стройки коммунизма являются главными точками приложения всех материальных и моральных сил нашего народа, то, стало быть где же мне, народному художнику, прилагать свои материальные и моральные силы, как не здесь. Поэтому, дорогая моя, как будто все в порядке. Я пробуду здесь долго, очевидно, не меньше как до 15-го ноября, потом приеду в Москву, а оттуда снова возвращусь сюда. Нужно мне много здесь потрудиться теперь и до весны, чтоб потом нам обоим было хорошо. Так оно и будет, я верю. [...]

Мой адрес: Новая Каховка, Херсонская область, ул. Горького, 10, гостиница, комната 18.

Твой Сашко

1952—18—IX

Ю. И. СОЛНЦЕВОЙ

[*сентябрь 1952 года*]

[...] Через час я еду с шофером грузовика. Хочу побыть с ним несколько часов на работе. Он будет возить, а я сидеть в его кабине, и мы будем беседовать. Так я еще обязательно должен поездить с бульдозеристом на бульдозере.

Все, что ты мне писала о твоих делах, — очень грустно. Я думаю, что надо тебе потерпеть до нового года, тем более это так уже недалеко, а там мы снова примемся за работу вместе. Ты советуешь мне начинать как можно скорее. Дорогая моя, если бы ты знала, в какой огромной мере это невозможно. Это предельно трудно. И трудности мои не в идейно-политическом-историческом-философском, каком хочешь осмысливании всего, что делается вокруг меня на стройке коммунизма. Все это дорого мне и всем лучшим людям на земле, мне абсолютно понятно, ясно и видно в конечном своем величественном смысле, как видно и в сегодняшнем своем начале. Но как мне собрать воедино строительство станции, водохранилищ и каналов, составляющих, по сути говоря, целую систему новых рек, распростертых на огромных просторах, какие здесь можно и нужно определить драматургически действующие конфликты, и нужно ли, и в них ли дело здесь. Я абсолютно убежден, что не в них, а в преодолении пространств, на которых разворачивается действие, в отборе самого типического, в почти невыполнимой необходимости вложить, втиснуть на жалких ста страничках то, что требует тысячи страниц, в изучении, в познании некоторых практических процессов производства, их специфик. Ведь отношения сюжетно-драматургические героев на чем должны строиться? На конкретных производственных отношениях, а не на домашних. Вот в производственных отношениях, в их изучении, исключительно сложном, изменчивом их еже-

дневном потоке — вот где трудности. Ведь никакой плотины еще нет. Еще только начинают строить каркасы бетонных заводов, а в пойме на болоте стоят землесосы и незримо перемещают землю, создавая два котлована, — вот и все. Класть первый бетон начнут где-то в декабре-январе. Поэтому я и писал тебе, что все имеет пока «литературный вид», а не кинематографический. Этого, конечно, в Москве, в министерстве никто не понимает и знать не хочет. «Выдумывай! Твори!» А запорожского канала и молочанского водохранилища еще не делают — не утвержден до сих пор окончательный вариант канала. Коллизия грандиозная для сюжетного конфликта, но ведь это не нужно, не это нужно, и не это главное в великой теме. Поэтому все рассыпается, все ускользает, все трудно поддается этому кинематографическому синтезу на ста страницах. Трудно идти в произведении искусства впереди реального жизненного процесса, изображению которого посвящено само произведение. Здесь было бы непростительно глупо и пошло выдумывать что-либо непохожее, свидетельствующее о непонимании процесса и людей. Поэтому мне очень трудно. Я буду здесь долго. Условия для работы у меня здесь сносные, если не считать самообслуживания и затруднений с транспортом. Нельзя мне приехать домой не с чем-то и нельзя не использовать командировку до конца, нет смысла. [...]

У меня очень много наблюдений. Но мне надо еще поехать в район Николаева, где прорыли уже двенадцать километров канала, в Никополь, на места будущих затоплений некоторых населенных пунктов, и в Запорожье, чтобы узнать, что же там в конце концов будет...

Что мы знаем о настоящих степных колхозах? Почти что ничего. А не знать о них и косвенно их не захватить в фильме невозможно ведь. Вот в воскресенье мне обещали машину и провожатого, поеду. И надо еще поймать самого интересного геолога, который имеет квартиру и штаб в Старой Каховке. Много мне еще надо, не меньше десяти дней благополучных успешных путешествий, а то и полмесяца, после чего я запираюсь где-то тоже здесь и строю свое здание. Я верю, моя дорогая, что оно будет просторным и красивым, что в нем будут великолепные окна на все стороны света, что все здание тоже будет светлое и радостное. Я поселю в нем умных и честных людей, наших тружеников мира и их детей и жен. Стены украшу картинами воспоминаний, от героики Великой Отечественной войны до скифов включительно, и картинами будущего — преобразованных степей, на которых вместе с новыми водами разольется новая жизнь наших потомков в разумном коммунистическом мире. Все, мне кажется, будет хорошо.

Я держу свои мысли и свое сердце на высоте и подтягиваю к нему и к ним всю окружающую меня неживую природу и всю природу человека.

Будь здорова, будь здорова.

Сашко

Ю. И. СОЛНЦЕВОЙ

26—X [1952]

Через три дня я уезжаю в Запорожье. Там что-то начинает для меня проясняться. Из Запорожья я поеду дня на три—четыре в Киев. [...] Только ты подгоняй мои сценарии. «Повесть пламенных лет» можно назвать «Повесть об одном солдате». Из Киева я вернусь обратно в Запорожье и оттуда в Каховку. Скоро я здесь получаю комнату в новопостроенном доме с окном на Днепр и на строительство, в которое я влюблен и которое составляет непередаваемое счастье не только нашего народа украинского и русского, а и мое счастье. Я сценарий должен написать только здесь, и без сценария я в Москву не возвращусь. Ты это понимаешь, и за это я схиляю перед тобой свою сиву голову. [...] Богат я любовью к народу, к его творчеству на передовых позициях строительства коммунизма, да еще на такой реке, да в таких степях, невообразимо прекрасных и величественных. Мне стыдно писать тебе, как много я переживаю здесь высоких наслаждений от общения с людьми и с преоб-

разуемой природой без тебя, зная, как трудно тебе в Москве одной. Спасибо тебе за шапку, за все твои милые заботы о своем старом бродяге. Иногда я действительно чувствую себя бродягой или, вернее, странником в этом изумительном мире и часто недоумеваю даже, что со мною, почему все, на чем бы ни остановились мои глаза, вызывает во мне так много радости, что я порою с силой сдерживаю слезы. Это, очевидно, потому, что я постарел, а все кругом молодые. И еще потому, что у меня невероятно расширилось видение мира и людей, а люди и вызывают все это во мне. Как я писал тебе, у меня транспорт — самосвалы. Я ездил бы в них до конца дней моих, такие попадаются водители. Все, весь народ, с каким я здесь сталкиваюсь, меня радует своей высокой идейной направленностью. Вчера на одной встрече стахановцев Каховки с делегацией запорожцев я познакомился и много разговаривал с одним бульдозеристом, запорожцем Яценком. У него бригада: он, сын и племянник. Он говорит о строительстве, о своем счастье, о своем бульдозере, как нежнейший отец или мать о любимом маленьком ребенке. Это образ сегодняшнего рабочего такой чистоты и красоты, какого еще никто не создавал в кино и в литературе. Я теперь найду его в Запорожье. А сколько таких! Есть один каменщик украинец — был в Бразилии и в Канаде, шестидесяти лет, из-под Черновиц. Есть испанец из Гвадалахары, есть танкист, есть отцы и сыновья, есть отцы, потерявшие всех сыновей на войне, есть инженеры, энтузиасты, подлинные герои труда, борцы за переходящее знамя стройки коммунизма. [...]

Как я тебе уже писал, мы будем здесь делать два художественных фильма. У меня явилась мысль: а не начать ли думать о возможности создания тебе документального фильма частей на пять в будущем году? Жить мы будем здесь. Это все уже вытекает из создавшейся силы вещей, которую я принимаю как счастье. Я богатею здесь и как-то молодею душевно с каждым днем. Не в Москве в мои годы надо творить, а среди народа. Только при этом условии и может родиться произведение, могучее и грозное, т. е. то, которое в самой высокой мере будет выражать главную мечту своего народа, а с тем и лучшей части человечества. [...]

А мы сделаем сценарий, достойный своего времени, и создадим картины на славу народу о великих его делах, великих чувствах, высокой устремленности к коммунизму. [...]

Твой Сашко

Ю. К. СМОЛИЧУ *

1 июля 1953 г.

[...] Каждый день мечтаю вырваться в Киев — и наконец уже еду. «Дела» свои в основном закончил.

Поселиться думаю где-нибудь в хорошем колхозе и буду жить там до осени. Каховка моя, как Вам, видимо, известно, закрыта, и я сейчас запланировался на колхозную тему. Возможно, что я сделаю трилогию: своеобразную драматизованную художественную хронику народной жизни за двадцать пять лет колхозного строя. Тема большая, красивая. Вот за нее я сейчас и принялся. Настроение у меня хорошее, и жизнь прекрасна, потому что в самом деле лучше считать ее доброй, чем злой, правда, и лучше восхвалять ее, любить и возвеличивать хвалою и радостью, ибо в противном случае люди могли бы усомниться в этом. Во-вторых, если она не прекрасна, тогда зачем же о ней писать вообще. Одним словом, я полон добрых надежд и желаний. [...]

Был здесь киносеминар для писателей всего СССР. Я прочел несколько лекций по теории сценария и провел около двадцати часов разных киноконсультаций. Были молодые земляки: Кравченко, Зарудный, Енина, Колодный. В Москве жара. [...]

Юра, когда я приеду, повези меня куда-нибудь на Десну половить рыбы. Пусть похожу босиком по ее чистым нетронутым песчаным берегам [висипам], попью ее мягкой родниковой воды, поплачу, подобрею. Пусть услышу хоть немного птичьего щебета над нею, или, может, и девчата где-нибудь запоют кому-нибудь, а я подслушаю да вспомню детство, когда купался я зеленоглазым мальчиком в ее водах.

Была тогда совсем, как грезится мне, совсем, совсем была тогда моя Десна другой. Тогда не знали еще ни трусиков, ни бюстгальтеров. И, кроме детей, никто тогда еще не купался в ее водах: девушки стыдились снимать сорочки, мужчинам и старикам не к лицу было купаться по обычаю, женщины боялись купанием смыть здоровье. Одни лишь мы купались да порой еще кони. Хорошо, Юрий! Может, подстрелим где-нибудь уточку в лозах или же наловим рыбы да наварим каши, а? «Не плачь, Сашко,— говорил мне когда-то прадед Тарас.— Наловим рыбы да наварим каши, не плачь, дурачок». Я умолкаю, а он берет меня на руки и рассказывает про травы. А голос у него добрый и взгляд очей, и огромные, будто коренья, мохнатые руки такие нежные, что, наверное, никому не причинили зла, не украли, не отняли, не пролили крови. Знали труд, мир, щедрость и добро.

Я умолкаю, дорогие мои друзья. Потихоньку, одними кончиками пальцев, отрываюсь от земли и лечу к вам на реки, на озера, на нетронутые берега... Господи, ну что я пишу! Мне надо об издании книги что-нибудь написать, а не о тех озерах. Юра, я письмо твое получил вот и начинаю думать, что, может, и в самом деле издадут, наконец, мою убогую книжечку. Извини меня, что ответил не сразу и, как видишь по чернилам,— в два присеста. Бывает порой так. Итак, спасибо огромное тебе за хлопоты и внимание. Управлюсь немного с текущими делами и приеду к Вам. Прошу тебя на всякий случай, если дело составления издательского плана этого требует, передать в издательство мое заявление каким-либо образом. [...]

Ваш Ал. Довж.

1/VII—53
Москва

Ю. К. СМОЛИЧУ*

[...] Работаю много над пьесой[19]. Многое переделал, кое-что выбросил, сделал ряд новых сцен. Многое сократил. И уже три четверти сделал на русском языке.

Читал только Фадееву и Твардовскому. Пьеса произвела на них положительное впечатление, и Твардовский согласился напечатать ее в «Новом мире». Министру еще не читал и не буду читать, пока не будет на руках обоих вариантов — русского и украинского. А это будет очень скоро: примерно через неделю. К сожалению, очень ухудшилось состояние здоровья. Сердце болит днем и ночью почти непрерывно, болит голова, слабость большая и давление скачет. Очевидно, влияет погода. Утешаю себя — не я виноват — погода, не я стал слабым и ничтожным — воздух, мол, не тот, не оттуда солнце всходит, не туда заходит. Одним словом, устал я, и здорово устал. [...]

Кстати, во второй половине будет более всего переделок. Выброшу последнюю сцену с писателями и, возможно, самого секретаря тоже. Конец будет более драматичным и острым. В том конце, который я написал, несомненно, были элементы того «благополучизма», которого так много в наших драматических произведениях. Это — рудименты бесконфликтности.

Напишите мне письмо, хоть небольшое, но разборчивым почерком. Передайте мой горячий привет Максиму Тадеевичу[20], Андрею[21], Петру[22]. Узнайте, как прошла операция у Леся Гончара и как он себя чувствует. Позвоните ему и передайте мой привет. С моим приездом в Киев дело немного, очевидно, затягивается. Я должен после окончания пьесы прежде всего выехать в колхоз, расположенный возле Калуги или Рязани, недели на две для знакомства. Потом засяду в Киеве писать на целую зиму.

С любовью вспоминаю Ирпень: писателей, рыбаков, речку, листья золотые, спорыш, маленькие «хатки творчества» и великана деда, великого художника и мастера рытья колодцев, прудов и других землекопных сооружений реконструктивной эпохи. И светловолосого хлопца Куприяна, которому так не по душе его прекрасное цветастое имя.

Будьте счастливы.

Ваш. Ал. Довж.

1953—26—XI

[19] «Потомки запорожцев».

[20] М. Рыльский, украинский поэт.
[21] А. Малышко, украинский поэт.
[22] П. Панч, украинский писатель.

Л. Браславский

Поиск правды

Сковорода

Название было точным — это благословенное местечко несомненно походило на сковороду — длинный, узкий перешеек как бы держал на весу посреди большого озера круглый лесистый островок. Озеро пересекала сонная северная река; нетронутый дикий лес вокруг; высокие травы до плеч и вечный гул близких порогов создавали странное впечатление доисторической поры, все время казалось, что вот-вот из чащи высунется голова какого-нибудь ихтиозавра или подводное чудовище вроде Несси вынырнет и слизнет нас своим языком.

Обитали на этом острове в бревенчатой избушке четверо сплавщиков, и для нас нашлось там место на широких нарах, где мы с оператором раскинули свои спальные мешки.

Под стать блаженному покою «Сковороды» была и работа сплавщиков — несколько раз в день садились они в широкую просмоленную лодку и будто нехотя гребли к тому месту, где в озеро вливалась река, перегороженная бонами — цепью из древесных стволов. Она сдерживала прибывающие за ночь бревна. Сплавщики собирали их в небольшие плотки по пять-шесть и связывали, чтобы они не разбрелись по озеру в одиночку, с помощью деревянного ворота отводили цепь, перегоняли через озеро к другому берегу, где продолжалась река, загроможденная в устье обломками ледниковых скал, там разбирали плотки, сноровисто спускали отдельные бревна по течению, и они лихо преодолевали пороги.

Свою работу сплавщики выполняли без малейшей спешки, без лишних слов, и мы запечатлели их немудреное дело в первые же дни. А дальше?

Мы представили, какое впечатление оставит наше повествование на экране — избушка, вяло плывущая лодка, возня с бревнами, — и стало не по себе. Так и слышался сакраментальный вопрос, который, несомненно, будет задан на студии: «И что же, ради этого вы и забрались в такую глушь, к черту на кулички?» И будут правы. Надо что-то доснять.

Может быть, каким-то образом выразить человеческую суть наших знакомых, особенность их натур, и тем самым придать монотонному, невыразительному изображению хотя бы какую-то живость и глубину? Идея весьма обнадеживала.

Старший из сплавщиков, дядя Митяй, сухонький, жилистый, был прирожденным рыболовом. Едва закинет удочку — есть! Только снова забросит — и опять прыгает поплавок. Рыба шла к нему как заведенная. Все свободные часы он торчал на озере и кормил нас рыбой до отвала.

Петр Захарович, помоложе, прямой, узкоплечий, с прозрачной, белесой бородкой, был книжник и в чем-то даже философ. Притащил с собой на «Сковороду» два мешка книг всякого назначения, от сугубо технических справочников до детективных романов, и, читая их вперемешку, неизменно изрекал:

— Смотри-ка, и в технике достигли, и в подлости не отстали!

Третьего — Федора — особенно уважали за силу. Заденет случайно плечом, будто самосвал толкнул. Посмеивались, глядя, как он ломает для костра сучья толщиной в руку, словно спички. Он даже как будто стеснялся немного своей природной мощи. Бурчал, когда тяжеленная лодка подходила к берегу: «Ступайте!», и один, похожий на медведя, коренастый, с бурой шеей, легко вытаскивал ее на песок.

Был он человек мягкий, добрый и особенно

бережно относился к четвертому члену бригады — шустрому парнишке Косте. Голубоглазый, сказочно пригожий Костя не мог секунды усидеть без дела — чинил обувь, одежду, часы, каким-то своим способом пек на костре вкуснейшую картошку и варил такую аппетитную уху, какую не сыщешь в самом дорогом ресторане.

Так мы и запечатлели их — дядя Митяй удит рыбу, Петр Захарович читает, Федя для съемки ломает сук в две руки толщиной, а Костя варит уху. И что же? Серые, плоские кадры — некие знаки, обозначения, ровным счетом ничего не говорящие зрителю.

Была бы звукозаписывающая аппаратура, тогда, возможно, в интервью, в суждениях наших героев удалось бы в какой-то степени выразить их своеобразие, но у нас с собой была лишь съемочная камера, призванная безмолвно запечатлеть реальные обстоятельства жизни.

Как тут не позавидовать творцам игрового кино? Любая, даже самая буйная фантазия не была бы противопоказана «Сковороде». Появись здесь, скажем, обольстительная женщина, допустим, в качестве поварихи, какую детективную историю в духе тех, что поглощал Петр Захарович, можно было бы завернуть! Дядю Митяя подорвать на лодке во время рыбалки. Книжника Петра Захаровича отравить грибами-поганками. Федю придавить бревном. Юного Костю отдать на съедение муравьям. А потом объяснить, что учинила все эти подлости сама повариха, которой осточертели приставания настырных мужиков.

Сплавщики от души смеялись, слушая эту бредовую историю, и, кажется, почувствовали себя несколько виноватыми, что не могут уподобиться артистам. Кто мог нам помочь? Такая у них жизнь, и такой мы ее запечатлели. Сохраняя свое документальное первородство, мы не хотели ничего присочинять, хотя сознавали с тревогой, что ожидает нас полнейшее фиаско.

Как тут было не вспомнить начальника сплава, ушлого, делового человека.

— Ну, зачем вы туда? — морщился он. — Здесь-то чем плохо? Техника!

В окно его кабинета на старом дебаркадере, поставленном у берега на вечную стоянку, была хорошо видна необъятная лесная биржа, оснащенная всякого рода механизмами и машинами, которые разворотисто и властно действовали в скопище бревен.

— Машины нас мало интересуют. Искусство должно заниматься людьми, — стояли мы на своем. — Где у вас люди на молевом сплаве? В глуши? Прекрасно!

— Да я вам таких ребят здесь найду, — не сдавался начальник, сам бывший сплавщик. — Деревья с корнями рвут. И еще верхом на них скачут.

«Ковбои» — это, конечно, хорошо для фильма, но по замыслу нам нужна была романтическая глухомань, и, добившись своего, мы очутились на «Сковороде» со всеми ее прелестями.

Помимо горького сознания неудачи, нас гнали оттуда еще и комары. Таких злобных, всеядных, всепроникающих тварей никогда не приходилось встречать! Спастись от них не удавалось даже у костра, не выручала и жаровня, которую ставили на ночь в избушке — избавиться от них можно было только одним способом: удрать, и как можно скорее, что мы и решили сделать на рассвете грядущего дня.

Уложили аппаратуру, перемотали отснятую пленку, сделали какие-то записи, проклиная комаров, наглухо зарылись в спальные мешки и проснулись от жуткого рева.

Ревело все — лес, озеро, небо, адский ветер сотрясал избушку, грозя сдунуть ее, как пушинку, и комаров начисто смахнуло, оттого мы впали впервые в беспробудную спячку и прозевали начало урагана.

В хижину ворвался растрепанный дядя Митяй, что-то схватил, не своим голосом заорал: «Завал!» — и мы вслед за ним выскочили наружу.

Ураган — предвестник зимних буранов — уже успел натворить немало бед: порвал боны и выгнал в озеро бревна, приплывшие за ночь, и мало того, что они разбрелись по всему его пространству, скопом, бесконтрольно, они ринулись к другому берегу и там, застряв в обломках скал, забили устье вытекающей реки деревянным кляпом! И все новые бревна устремлялись туда, натыкались на преграду, громоздились, и хаотичная баррикада росла.

Сплавщики кинулись к лодке, они отчаянно гребли, ругая на чем свет стоит ночной ураган (да и сейчас еще озеро бушевало и лес гудел под бешеным ветром), с трудом поймали концы оборванного каната и стали снова заводить цепь, чтобы удержать хотя бы те бревна, которые не успели еще ворваться в озеро. А затем по берегу бросились к завалу.

Мы схватили камеру, кассетницу с оставшейся пленкой и устремились за ними, подспудно сознавая, что по странному парадоксу жизни беда сплавщиков стала для нас удачей.

Куда только делись благодушие, всегдашняя медлительность наших знакомых. Прыгая, перебегая по скользким бревнам, они лихорадочно исследовали баррикаду, выискивая бревно, которое, застряв первым, держало весь завал. Стоило в этом запутанном деревянном узле найти его и выдернуть, как занозу, и лес вновь двинется по реке.

Сплавщиков возглавлял дядя Митяй, действуя быстро и юрко, как ищейка. Следуя за ним неотступно, книжник Петр Захарович, вздрюченный, напряженный, указывал то на одно бревно, то на другое, но дядя Митяй отвергал догадку, и лишь на пятый, шестой раз они сошлись на «занозе» и выжидательно посмотрели на Федора и Костю. Те кивнули, и уже вчетвером, не колеблясь, бросились распутывать «узел».

По какому наитию, как, почему именно в этом месте каждый из сплавщиков хватался за бревно, было непонятно. Казалось, они без особого усилия разбирают, отваливают, отбрасывают тяжеленные бревна, и, конечно, главная роль принадлежала сейчас силачу Федору. «Лебедь, рак и щука», возьмись они за такое дело, мгновенно зашли бы в тупик, да тут бы не справилось и двадцать человек, не знай они этого великого секрета приложения сил.

Между тем одно бревно за другим падало в кипящую воду и уплывало, лавируя среди камней порога, — одежда сплавщиков, промокшая насквозь от брызг и пота, облепляла их фигуры, делая похожими этих, в общем, обычных мужиков на легендарных атлантов. Время утратило свою протяженность, его не замечали так же, как, выискивая лучшие точки для съемки, скользя по бревнам и падая, мы не ощущали ушибов, ссадин и синяков. Хотелось схватить самое выразительное, чтобы экран как можно ярче поведал об этой схватке с деревянной рекой.

У нас кончалась пленка, я передал оператору последнюю «бобышку», а баррикада все еще стояла неколебимо, и вдруг дядя Митяй упал плашмя на здоровущее бревно, оно у самой воды вклинилось одним концом в расселину, и сквозь шум порогов донесся до нас хриплый, счастливый возглас:

— Вот оно, золотое!

С прежней непостижимой ловкостью, вцепившись в «занозу», они выдернули ее и, увлекая за собой, устремились к берегу.

Оператор успел еще снять, как ожил завал, со скрипом и грохотом стал оседать, разваливаться и двинулся вниз по реке. В этот момент кончилась пленка.

Буран утих, мы сидели у костра полуголые — сушили одежду, и озеро, будто налитое ртутью, и застывший лес, и высокие травы вновь обрели первобытный покой, опять стали зудеть комары, и Петр Захарович, прихлопнув одним махом добрый десяток их на щетинистой щеке, философски изрек:

— Жизнь, она ведь... Вчера побрился — гладкий ходил. А сегодня? Завал! И опять надо скребстись...

Улыбка палача

Спустя много лет после войны его увидел в туберкулезной больнице изможденный старик пациент. Статный, слегка обрюзгший завхоз зашел в палату осмотреть протекавший потолок, и старик, мельком взглянув на него, оцепенел.

Через секунду его обуяло сомнение — этот ли солидный мужчина, тогда молодой человек в черном эсэсовском мундире, свалив его с ног во дворе концлагеря, долго и методично бил сапогами. Очевидно, из брезгливости он никогда не касался руками заключенных, предпочитая ногами отбивать почки, печень, легкие, и потом тщательно осматривал свои идеально начищенные сапоги, не потеряли ли они в своем блеске.

И сейчас, услыхав его голос уже во дворе больницы, старик выглянул в окно и увидел, как завхоз ударил ногой лежавшую на клумбе приблудную собаку и точно так же, выворачивая голову, осмотрел свои ярко начищенные ботинки. Ледяное оцепенение снова охватило старика, но он уже не сомневался, что это и есть бывший помощник коменданта лагеря.

Сам комендант жил после войны на Западе в полном довольстве, окруженный благовоспитанными детьми и внуками, разводил на своей крошечной вилле для украшения жизни цветы и, когда прочел в газете, что заочно привлекается к суду как военный преступник, допил чашечку кофе со сливками, направился в гараж и там, в отличие от других подобных ему злодеев, повесился.

Его самоубийство объясняли нежеланием предстать в обличье чудовища перед своими близкими и соседями, которые считали его порядочным человеком. Возможно. Сошла же с ума жена завхоза туберкулезной больницы, узнав, кем был ее муж!

Мне как сценаристу довелось проводить съемки в зале суда, и непросто было выхватывать по ходу дела самое существенное в вопросах обвинения, в ответах подсудимого, в показаниях свидетелей — многое из страшных воспоминаний не было снято и записано на пленку, процесс длился почти неделю, а фильм двадцать минут. И пока шла съемка, и потом на экране я все пытался узреть в облике палача нечто такое, что непременно должно было отличать его от других людей... Выглядел он вполне респектабельно.

— А почему вы в свое время не ушли со своим другом комендантом на Запад? — спросил прокурор с профессиональным спокойствием.

— Я болел туберкулезом еще с юности. В сущности, моя жизнь всегда висела на волоске. А там, на Западе, для лечения нужны были деньги. И немалые. У меня их не было. Комендант меня обобрал. У нас же в стране лечение бесплатное. Сначала я лечился, а потом остался в больнице завхозом, чтобы поддерживать здоровье под наблюдением врачей.

Очевидно, он никак не ожидал, что столь чистосердечное признание вызовет в зале чуть ли не вопль, дикий гневный смех и, медленно костенея, добавил:

— Я не чувствовал за собой никакой вины.

— Почему же вы жили все эти годы не под своей фамилией, а с документами погибшего заключенного?

— Мне хотелось раз и навсегда покончить с прошлым, начать другую жизнь.

Суд располагал жуткими уликами — фотоснимками, сделанными сразу же после того, как на территорию лагеря ворвались наши танкисты и в черном саване удушливого дыма увидели догорающие бараки и обугленные трупы в клетях из дров. И другие фотографии, когда из глубокого яра вблизи лагеря в присутствии комиссии стали извлекать бесчисленные трупы расстрелянных узников.

Метод уничтожения был отработан — им приказывали раздеться, лечь в яму лицом вниз, на убитых укладывали других, и так слой за слоем. А вначале их просто ставили на край оврага и стреляли в затылок, но однажды один из обреченных прыгнул на помощника коменданта, стоявшего рядом, и, вцепившись ему в горло, увлек за собой.

— Вы утверждали на следствии, что не участвовали в разного рода репрессиях, казнях. Между тем известно, что вы лично руководили расстрелами у оврага, у ям.

— Я там не бывал.

— Откуда у вас швы, шрамы на горле? Экспертиза установила, что они от человеческих зубов.

— Это неверно. Еще в детстве...

Тот же всплеск гневного смеха, всколыхнувший зал, не дал ему докончить фразу, а продолжать он не решился.

Как-то невозможно было представить его ребенком, когда он строил из кубиков домики, играл в мяч и, чистенький, в кудряшках, с беленьким бантиком, приходил на день рождения к своим друзьям.

— У вас было излюбленное развлечение — стрелять по маленьким детям, когда по вашей просьбе их подбрасывали в воздух.

— Это неправда!

— Дети уже не могут вас уличить. Но есть свидетели. А случай с еврейской девушкой?

Ее отличала тонкая, нежная красота, рассказывали на суде случайно уцелевшие узницы лагеря — старые, седые женщины, — он принудил ее к сожительству и, сохраняя для себя, устроил на вещевой склад, но по доносу об этом узнало начальство, и тогда, чтобы восстановить подорванное доверие, ему было предложено лично застрелить ее.

С распущенными волосами, обнаженная, на потеху лагерным офицерам, она в ужасе бегала у ямы, а он, догоняя, трясущейся рукой стрелял в нее из пистолета и все никак не мог попасть. Кончились патроны, и он с ругательством отшвырнул пистолет, но эсэсовцы протянули ему другой. Обессилев, девушка опустилась на колени, и тогда он пристрелил ее.

— Это было?

Обычно он быстро вскакивал и отвечал по-военному, четко. При этом вопросе помощник коменданта впервые за все время суда не встал.

— Мне трудно об этом говорить, — глухо проронил он. — Я ее любил.

Сгорбившись, он смотрел перед собой, холеное лицо с желтоватыми подтеками застыло, должно быть, его унесло в то кошмарное время убийств и насилий, которое он старался забыть.

Из зала суда не доносилось ни кашля, ни шороха, ни дыхания, молчали и судьи, и уже было окончательно ясно, что отличало его от обычных людей. Он не мог, пусть даже ценой жизни, защитить самое святое, что сокровенно, превыше всего дорого людям, когда паучья свастика извратила, предала поруганию все, абсолютно все.

В последующие дни он снова сидел с прямой спиной, откинув лоснящуюся голову, будто слушал музыку или просто терпеливо ждал, пока нелепое недоразумение в конце концов разрешится и он покинет здание суда с гордым сознанием своей невиновности.

Ни разу за все время процесса он не посмотрел на публику, не взглянул в зал, оживающий вскриками ужаса, раскатами гневного гула. Сидел, глядя перед собой, выпрямив по-военному спину, с кровавыми ссадинами на почтенной, чуть бугристой лысине.

Следователь, который вел его дело и пришел на студию помочь при монтаже фильма и написании дикторского текста, сказал, что палач сначала просил, а потом начал требовать, умолять, чтобы его судили без публики. Ему отказали.

В первый день процесса он отверг услуги парикмахера, который до этого регулярно являлся к нему в камеру, а прибыв в суд, изъявил желание побриться. Нетрудно было угадать его намерение, оно читалось в охрипшем голосе, судорожном движении рук, прыгающих зрачках, и бритву ему не дали. Тогда, вскочив со стула, он разбежался и кинулся головой на батарею, ободрал лысину, свалился на пол, но даже не потерял сознания.

В зал суда он вошел сам, в сопровождении конвоиров и, опустившись за барьером на стул, вперился взглядом в противоположную стену и так ни разу за всю неделю не повернул головы.

Больше всего он боялся посмотреть в зал. И понятно. Содеянное им было настолько страшно, что ему казалось, стоит лишь встретиться глазами с людьми, и они не выдержат, сорвутся с места и разорвут его в клочья.

В ту минуту, когда зачитывался приговор, одна из съемочных камер была направлена на него — он стоял, вытянувшись по-военному, руки по швам, и при словах «к высшей мере наказания — расстрелу» по лицу его совершенно неожиданно поползла белая улыбка, косо растягивая рот и обнажая золотые зубы.

Палач улыбнулся! В такую минуту! Раскаяние, приносящее облегчение, было ему неведомо. Скорее всего, он вдруг ощутил, что теперь-то, наконец, смерть избавит его от жуткого страха, давившего глухой могильной плитой, и он приветствовал ее, свою подругу.

Тяжело и тошно было делать этот фильм, лишь мысль о возмездии, пронизывающая каждый кадр, побуждала довести его до конца.

Слезы спортсменов

Предсказателей в спорте больше чем достаточно. Они так же убеждены в своих прогнозах, как люди, смотрящие на Луну и утверждающие, что это именно Луна.

Почему бы и сценаристу не расписать заранее драматургию спортивной борьбы и не предугадать победителя, хотя притягательность спорта как раз и состоит в непредвиденности событий, ошеломляющих перипетиях и, разумеется, в концовке, которая по своей неожиданности превосходит подчас развязку самых искусных новелл?

Но, вопреки очевидности, мы, как обычно, попытались все же предначертать ход событий, понуждаемые к тому жесткой нормой пленки и необходимостью вместить двухдневное состязание в предельно короткий метраж фильма. А в этом случае ошибка в выборе героя-победителя равнозначна провалу.

В прежние годы все было ясно — наша сильнейшая спортсменка М. не имела равных в мире, и кинооператоры с уверенностью снимали ее, не сомневаясь, что она победит. Сама же она, сознавая, что полоса удач не беспредельна, и предчувствуя свой закат, хотела уйти из спорта непобежденной и, лишь поддавшись уговорам, решила снова дерзнуть — согласилась выступить последний раз.

Вездесущие знатоки, тренеры и другие специалисты, ссылаясь на графики, секунды, спортивную форму претенденток, их возраст, психологический настрой и десятки других показателей, сходились на том, что победить должна Р., восходящая звезда, молодая, сильная, талантливая и честолюбивая.

Вот за ней и надо теперь следить снайперским зрачком кинокамеры, выхватывая самые драматические моменты, когда воля побеждает малодушие, когда исторгнутые из глубин силы торжествуют над слабостью, выносливость — над усталостью, и в конечном итоге запечатлеть ее триумф.

Победитель всегда феномен, его хотят видеть, чтобы хоть как-то проникнуть в тайну его превосходства, в волшебство успеха, его хотят лицезреть, и утолить эту всечеловеческую жажду может в какой-то степени экран.

Скупо и расчетливо снимая других спортсменок, операторы не жалели пленки, когда в борьбу вступала Р., и она оправдывала ожидания, бросаясь со старта будто на штурм. Бесстрашно, вопреки центробежной силе, готовой швырнуть ее на лед, проходила виражи, длинным, плывущим шагом неумолимо настигала ускользающих соперниц на прямой и, завершая последним усилием дистанцию, отдавала победе себя всю без остатка.

Предчувствие ее победы веяло в воздухе, подобно ярким флагам над зимними трибунами, где, кажется, не было человека, который не желал бы ей удачи.

Люди почти всегда за тех, кто отваживается ниспровергнуть кумира, даже если недавно поклонялись ему, а Р. на этот раз решила победить знаменитую М., чью славу уже много лет никто не мог поколебать.

После трех дистанций по сумме очков фамилию Р. неизменно называли первой, ей оставалось пройти последнюю, самую длинную дистанцию, которая была ее «коньком» и где в последние годы ей не было равных. И хотя никто уже не сомневался в ее победе, стадион все же замер, когда она вышла на старт.

Это было в полдень, и солнце, словно соучаствуя в ее торжестве, ослепительно, по-весеннему зажгло снега, в веселой щедрости своей не ведая, какой причиняет вред — дорожка размягчилась, коньки врезались, оставляя борозды, бежать было трудно, но вдохновляющая близость триумфа принесла Р. к финишу с результатом прекрасным для такого тяжелого льда.

Операторы бросились к ней, а она, испытывая всегдашнюю тупую боль в пояснице, продолжала катиться вдоль рукоплескающих трибун, отвечая на приветствия, не в силах скрыть своего ликования.

Наконец она чемпионка мира! Каким долгим был этот путь усеянный неудачами, отчаянием, отмеченный неустанным трудом, отказом от многих радостей жизни. Но зато теперь!.. Лишь на минуту спохватившись, она сказала обступившим ее репортерам:

— Подождите, ведь еще не все пробежали! Еще не бежала М.! — но видно было, что и она, и все, кто слышал ее слова, были убеждены, что ничего измениться не может.

Убеждены были в этом и мы — операторы начали свертывать аппаратуру.

Убеждена в этом была и М. Проигрывая по очкам и зная, что самую длинную дистанцию

всегда проходит хуже, она с грустью и достоинством смирилась с предстоящим поражением. Однако это вовсе не означало отказ от последнего старта — долгие годы борьбы отучили ее отступать.

По условиям состязания ей предстояло бежать после перерыва. И произошло неожиданное... с заходом солнца температура резко упала, грянул вечерний мороз, и ледяная дорожка отвердела. Судьба на исходе долгой спортивной карьеры, словно в награду за все труды и победы, подарила ей невероятно счастливый шанс!

Уже стало темнеть, и лед, отражая свет прожекторов, точно бросал ей под ноги прощальные цветы. И она сразу же ощутила, что этот стальной лед сам несет ее, повелевает, мчит, придавая конькам такую скорость, на какую она уже не считала себя способной. И, наверное, нежданное чувство полета побудило ее вселить в этот решающий ледяной бег все свои силы, утроенные надеждой.

Напарница по дистанции, тоже опытная спортсменка, безнадежно отставала от М., и стадион молчал, растерянный, ошеломленный.

Операторы, внезапно очнувшись, снова схватились за камеры с остатками пленки, но — увы! — успели снять лишь финал, когда М., изнемогая, в отчаянном порыве, жертвенно бросилась через финишную черту.

Она отыграла потерянные секунды, она победила, но все еще не могла поверить, что сейчас, как в прежние годы, ее вновь увенчают лавровым венком.

А в раздевалке безутешно плакала Р., и ее уже никто не снимал. Сценарные расчеты полетели прахом, фильм не получился.

Когда воспринимаешь спорт как торжество победы, феерию, взлет — все другое невольно остается в тени. Между тем душевных драм в спорте не меньше, чем счастливых мгновений, ибо победитель один, а побежденных много. И если вдуматься, то окрыляющая победа дает человеку не больше, чем поражение, если, конечно, не сдаешься, и тогда, как говорил Хемингуэй, становишься «только крепче на изломе».

А со временем из собственных поражений делаешь вывод, что замыслы, расчеты, предвидения в спорте вовсе не бесплодны, если воспроизводишь явление во всей полноте, не только в триумфе, но и в драме. Правда, драма, какой я увидел ее однажды в фильме, снятом на Олимпиаде, лишь вдохновляла. И в этом, видимо, тайна того, что спорт стал феноменом нашего века.

Уже почти все прибежали, а безмерно счастливый победитель марафонского бега, вышагивая на тонких мускулистых ногах, все еще не покидал дорожки, совершая круг почета. Бессильно махая рукой, он отвечал на приветствия восторженных зрителей, и уже вился вокруг его головы, подобно нимбу, ореол легендарности.

Но кинокамеры, перестав его снимать, попрежнему настороженно ждали. Отдав должное победителю, они бесстрастно отвернулись и снова вперились в просвет трибун, где, завершая титанический бег, один за другим появлялись взмокшие, измотанные марафонцы. Но камера ждала не их. А кого же? Ведь победитель известен!

Любопытство публики сначала возрастало, а затем, как и все на свете, начало естественно гаснуть, но в эту минуту на стадион вбежал еще один спортсмен, и кинокамеры снова ожили.

Ноги его подгибались, лицо выражало страдание, он спотыкался, его бросало из стороны в сторону, но он продолжал бежать. И зрители встали.

Этот спортсмен, чье имя не останется на скрижалях спорта, бежал последним, с тягостным сознанием, что он слабейший, что адские труды его тренировок пропали зря, надежды рухнули, что, может, он смешон, опозорен. Бежал он будто сквозь строй, и взгляды хлестали по нему хуже плетей, и все же он не позволил себе сойти. Не позволил.

А когда стадион поднялся и сквозь помутненное сознание до его закупоренных ушей донеслась овация, он заплакал. Так и добежал до финиша в слезах и таким предстал на экране.

Тот, кто задумал это, записав в сценарии: «Снять марафонца, прибежавшего последним», по праву может считать себя победителем.

«Советские художники театра и кино». Сборник. Выпуск 5. М., «Советский художник», 1983.

С 1977 года выходит серия «Советские художники театра и кино». Она, по замыслу редакции, призвана «составить в итоге интересную и своеобразную летопись жизни и деятельности наших художников сцены и экрана» [1]. Раздел «Панорама года» знакомит читателей с крупнейшими выставками, с научными конференциями и симпозиумами по вопросам сценографии. Творчеству выдающихся художников прошлого посвящен раздел «Из творческого наследия», известным современным художникам — разделы «Портреты» и «Из творческого опыта», а молодым — «Новые имена». Таким образом, освещаются все более или менее важные события прошедшего театрального и киносезона. Читатели уже познакомились с творчеством таких интересных художников кино, как Н. Двигубский, М. Гаухман-Свердлов, М. Ромадин, М. Богданов, И. Новодережкин, Д. Эристави, А. Пархоменко, С. Алимов, М. Азизян. Сборники имеют постоянных весьма квалифицированных и авторитетных авторов.

В пятом сборнике по непонятным причинам резко уменьшилось количество статей о художниках кино. Их всего пять. И. Купцов рассказывает о Всесоюзной выставке 1981 года «Мы строим коммунизм», на которой кинематограф был представлен многими жанрами, в том числе и новыми для таких выставок: эскизом И. Шпинеля к телефильму «Аппассионата» и эскизами А. Кузнецова к «Экипажу» — фильму, потребовавшему особой изобретательности и от художника. Творческим и производственным проблемам современных художников театра и кино посвящено выступление Г. Мясникова на IV съезде Союза кинематографистов СССР.

Из десяти портретов художникам кино посвящено лишь три.

Е. Луцкая рассматривает творчество Марины Соколовой как игру: «Игру фактурами, игру предметами». Критик показывает, как от первого импульса, почерпнутого в безымянном народном искусстве, художница идет к собственному изобразительному решению, например в мультфильме «Времена года». В творчестве М. Соколовой как бы встречаются кинематограф и театр и своеобразно и плодотворно взаимодействуют.

Кинематографические работы Шавката Абдусаламова — это проникновение, по определению Ш. Шукурова, в «самость» вещей. Автор помогает нам проследить логику мышления художника, которая, как правило, «ускользает от зрителя; она дает о себе знать только посредством намеков» (с. 156). Критик рассматривает сложную символику художника, успешно решая почти неразрешимую задачу — передать в анализе, в описании мир киноживописи. А это тем более не просто, когда речь идет о таких фильмах, как «Триптих». Шавкат Абдусаламов относится к современному типу «синтетических» кинохудожников (к нему принадлежит и А. Адабашьян): участвует в создании фильмов и спектаклей, снимается как актер, пишет прозу. Может быть, в этом одна из разгадок многослойности, синтетичности его художественного видения.

Третий портрет — двойной: о Франческе Ярбусовой и Юрии Норштейне, художнице и режиссере, — написала также Е. Луцкая. Как указывает автор, «невозможно определить границу меж зоной влияния Ярбусовой и территориями, подвластными только Норштейну» (с. 175). Е. Луцкая разбирает с профессиональной точки зрения технику рисунка и муль-

[1] «Советские художники театра и кино-75». М., 1977, с. 4.

типликации Ярбусовой — Норштейна. И, к сожалению, на этом останавливается. Анализ чисто технических приемов противоречит концепции самого Норштейна: «Говорят: «искусство мультипликации», «средства мультипликации». Думаю, это не так. Необходимо говорить о способе художественного мышления средствами мультипликации. Мультипликация есть образное мышление» [2].

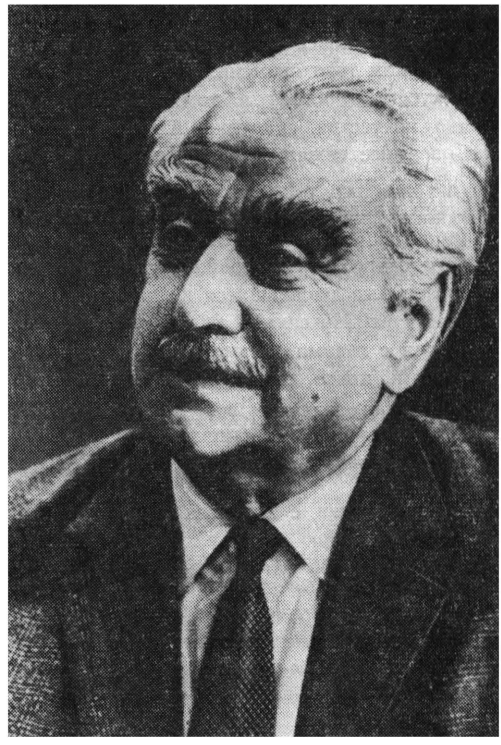
Читая же в сборнике портрет Ярбусовой и Норштейна, воспринимаешь их деятельность лишь как иллюстраторскую. Е. Луцкая явно ошибается, считая, что они «демонстративно избирают сюжеты простые и внешне даже самые традиционные для мультипликации. Байки бают про зверей» (с. 178). Сюжеты эти сложны: их содержательность и емкость — не в коллизиях, событиях, а в психологических нюансах, в сменах настроения. Говоря лишь о «басенной морали», о «здоровом добродушном юморе», автор портрета заменяет многослойный подтекст фильмов Норштейна эзоповым языком. И уж совсем не нужно было почти на трех страницах пересказывать содержание «Сказки сказок»... Е. Луцкая пишет, что фильмы Норштейна интересны не только детям, но и взрослым. Это верно, хотя они сложны для восприятия не только детям, но и многим взрослым. Однако эти ленты, требуя максимального зрительского сотворчества, обогащают поэтику мультипликации. Когда они станут общедоступными, когда они воспитают своего зрителя, они перейдут в область искусства для детей, как случалось со многими классическими произведениями для взрослых. Но сейчас, пока явление ново, необходим его серьезный и всесторонний разбор. Нужно торопиться: мы еще современники, творчество новаторов еще не покрылось патиной критических штампов — мы, вероятно, можем увидеть то, чего не заметят эти будущие зрители, потому что все-таки в том и прелесть мультфильмов Ярбусовой и Норштейна, что они — прежде всего о нас, о сегодняшних людях, хотя и о «вечных» вопросах тоже.

К сожалению, этими портретами и ограничиваются материалы о киносезоне 1980—81 годов, будто в нем не было таких интересных в изобразительном плане фильмов, как «Ленин в Париже», «Тегеран-43», «Дерево Джамал», «Пловец» и другие. Хочется надеяться, что последующие сборники будут уделять кинематографу должное внимание — тогда серия окажется более полной летописью развития его изобразительной культуры.

М. Панова

[2] Сб. «Мудрость вымысла». М., 1983, с. 116.

Г. В. Александров



Умер Григорий Васильевич Александров.

Нельзя не жалеть, когда из жизни уходит человек, имеющий права на будущее. Права эти подтверждены прекрасным прошлым и длящимся настоящим.

Почти 60 лет проработал Григорий Васильевич Александров в кино. Начинал он у Эйзенштейна. Хотя говорить «у» — неправильно. Он работал с Эйзенштейном, как и Эйзенштейн работал с Александровым и Тиссэ.

Историки Древнего Рима с изумлением писали о том, как переправляются через бурные, мутные горные реки боевые слоны. Они не могли понять, как это у них получается, откуда столько силы и храбрости у них.

Трудно, как говорят, научиться плавать, не заходя в воду.

Эйзенштейн, Александров, Тиссэ прошли вместе большой путь. Они не искали безопасных, спокойных дорог. Они шли горными тропами.

Александров был сильным человеком. Он мог весело ходить по проволоке над головами людей, мог своей волей изменять частоту биения сердца. Но он шел от аттракциона к другому берегу и другим тропам.

Фильмы «Стачка», бессмертный «Броненосец «Потемкин», «Октябрь» сделаны при активном участии Григория Александрова.

Потом Александров стал работать самостоятельно. Бывает, люди ссорятся и расходятся по углам. Расходятся — и молчат. Не так было у Эйзенштейна и Александрова. Эйзенштейн не стал снимать хуже. А Александров оказался совсем другим, неожиданным. Он сделал несколько шагов совсем в другом направлении.

Снятые им «Веселые ребята» были по-настоящему веселы. Многое преодолено в этой картине, разрушена инерция восприятия. Картина была новой, по-новому новой, здоровой. Она действует и сейчас оздоровляюще, она молодит. Ее чаще нужно показывать.

После «Веселых ребят» Александров поставил картины «Цирк», «Волга-Волга», «Светлый путь». Старое и вечно молодое искусство цирка переплывало через реку времени, через реку, полную опасных мелей и водоворотов, и

обосновывалось на берегах русской реки. А снимавшаяся в этих картинах Любовь Орлова настолько слилась с ними, что стала для нас уже знаком того времени.

Искусство состоит в том, чтобы не было видно искусства. Картины Александрова легки, он вынес тяжелый груз трудностей на своих плечах так, что никто этого не заметил.

Через много лет Григорий Васильевич Александров вернулся к Эйзенштейну. Он проделал огромную, трудную работу и соединил разрозненные, распавшиеся куски картины «Да здравствует Мексика!». Сил Александров не растерял с годами. И книга его воспоминаний «Эпоха и кино» написана темпераментно и сильно.

Поэт говорил об ушедших:

Не говори с тоской: их нет,
Но с благодарностию — были...

Я не согласен с Жуковским. И я с благодарностью говорю об Александрове как о живом человеке. Он есть, он не умер — его искусство живо.

Виктор Шкловский

В. В. Монахов

На территории «Мосфильма» стоит обелиск в память кинематографистов-мосфильмовцев, погибших на фронтах Великой Отечественной войны. Перед обелиском скульптурная группа, высеченная из камня (матросы в динамичном, одухотворенном порыве борьбы).

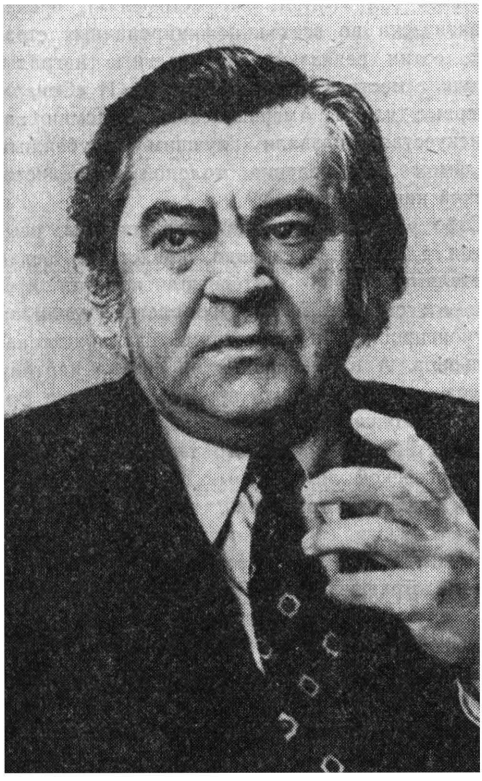
Немногие знают, что это произведение было создано скульптором Л. Берлиным для фильма режиссера С. Самсонова «Оптимистическая трагедия».

И совсем мало кто знает, что оно водружено у обелиска благодаря оператору-постановщику этого фильма Владимиру Васильевичу Монахову, человеку высокого гражданского долга.

В 1954 году мне, окончившему операторский факультет Института кинематографии, было поручено работать ассистентом у Владимира Васильевича на фильме «Попрыгунья» (который он снимал совместно с оператором Ф. Добронравовым).

Глубокая осень, идут дожди, облетела листва с деревьев, а надо снять березовую рощу. Группа выезжает в Ялту, где строится декорация «Дача Дымова». Мы везем с собой стволы берез, искусственные листья. В Ялте, подготавливая объект — создавая березовую рощу, — «работаем над кадром». Получаем задания от Владимира Васильевича собирать опавшие листья платанового дерева. Выполняем поручение и потом укрепляем листья на ветвях берез.

И на экране — полыхающая осень, березовая роща, пронизанная солнечными лучами: все убедительно, достоверно. Оператор как живописец организовал свою палитру, как скульптор лепил свою форму. Было Владимиру Васильевичу тогда тридцать три года, за плечами — фронт, Сталинград, Курская дуга, освобождение Польши, ранения. После войны — Институт кинематографии, который он окончил в 1952 году.



Вершиной его операторской биографии стала картина С. Бондарчука «Судьба человека», созданная по одноименному произведению М. А. Шолохова, поистине мощное, под стать литературному прообразу, произведение. Здесь талант Монахова раскрылся во всей своей полноте, глубине и неповторимости. Все помнят ставший хрестоматийным эпизод бегства Соколова. Вырвавшись из фашистского плена, Соколов бросается в овес, и на его бесконечно измученном лице отражаются наслаждение краткой свободой, непередаваемая радость встречи человека с природой, влюбленность в жизнь, в небо, в деревья, во все живое в мире. Как неожиданно и ново «звучит» кадр, когда аппарат начинает вдруг подниматься вверх, делая фигуру беглеца совсем маленькой, как бы для того, чтобы стебли овса могли скрыть ее от глаз преследователей... Непревзойденное достижение талантливого мастера!

Этот эпизод, как и фильм в целом, — образец полного, гармонического творческого единения режиссера и оператора, пример глубины художественного — подлинно кинематографического — замысла и безупречной точности экранных решений.

«Судьба человека» обошла экраны многих стран. Авторам была присуждена Ленинская премия.

В дальнейшем Владимир Васильевич обращается к режиссуре, создает фильмы «Непрошенная любовь», «Нежданный гость», «Любовь моя вечная...»

Но его изначальная приверженность к профессии оператора не оставляет его. Он попрежнему преподает во ВГИКе, ведет мастерскую, щедро делится со студентами богатейшим опытом истинного новатора. Ученики Владимира Васильевича помнят завет Мастера: «Операторское мастерство неотделимо от отношения к образу. Нужно понять своего героя, полюбить его — и тогда это понимание, любовь передадутся зрителям, не оставят равнодушных в зале». Эти слова прекрасно характеризуют искусство самого Владимира Монахова.

То, что сделал Владимир Монахов, навсегда останется в истории советского кино.

Вадим Юсов

Ирина Рубанова

Иштван Сабо вчера и сегодня

Для Иштвана Сабо 80-е годы начались счастливо. Сначала было «Доверие». Его хорошо смотрели, что, как известно, в Венгрии с венгерскими фильмами случается далеко не всегда. И отечественная критика, легко возгорающаяся внутренними спорами, весьма согласно приняла картину. Ее купили многие страны (в нашем прокате она демонстрировалась под названием «Доверие обязывает»). На разных языках появились суждения о ленте, режиссере, о кинематографии, которую он представляет. На Западноберлинском фестивале 1980 года Сабо вручили «Серебряного медведя». Год спустя «Доверие» оказалось в числе так называемых «номинейшн» — пяти зарубежных фильмов, претендовавших на «Оскара».

На крыльях этого признания, на волне доброжелательного интереса режиссер заканчивал и отдавал на зрительский суд «Мефистофеля». И тут оказалось, что успех «Доверия» был как бы наброском, предвестьем того громадного отклика, какой имела эта работа Сабо — на сегодняшний день едва ли не самый знаменитый венгерский фильм. Те же знаки приятия, только умноженные количественно и «раздвинутые» в пространстве: миллионы зрителей в самой Венгрии (критики даже назвали 1982 год «годом «Мефистофеля»), прокат практически во всех кинофицированных странах, сотни рецензий, фестивальные награды, ведущие места в опросах публики. И «Оскар». Впервые члены Американской академии киноискусства назвали лучшим зарубежным фильмом произведение молодой социалистической кинематографии [1].

Сабо раскланивался на аплодисменты, улыбался с газетных страниц, представал перед зрителями, давал интервью, получал премии — и снимал. Трубы его славы гудели за звуконепроницаемыми стенами студийных павильонов. А в павильонах он ставил картину «Игра в кошки-мышки» по пьесе Иштвана Эркеня; закончив экранизацию, приступил к двухчастевке для учебного телецикла по курсу венгерской литературы. Жизнь продолжается. Художник трудится...

●

Между тем и заинтересованным зрителям, и кинематографистам, и, как кажется, самому Иштвану Сабо ясно, что взят некий рубеж: «Мефистофель» что-то собой завершил и, по-видимому, одновременно — тут нет противоречия — начал. С пика этого фильма дорога на перевал, оттуда...

Куда двинется Сабо с перевала, покажет время. Однако рубежность, переходность этих дней его жизни очевидны. Тому есть косвенные подтверждения. В Венгрии, в других странах один за другим состоялись ретроспективные показы его картин. Прошел такой показ и у нас в Союзе кинематографистов СССР. Приезжал режиссер, встречался со зрителями, коллегами, журналистами. В Доме кино представлял свой давний прекрасный фильм «Отец».

Семь больших картин и полдюжины короткометражек — плоды более чем двадцатилетнего труда (телевизионные работы в программу не входили) — прошли в течение нескольких просмотровых дней. Эти фильмы мы видели и раньше. Теперь, изъятые из контекста своего времени, лишенные дистанции,

[1] Советские фильмы, как известно, неоднократно премировались «Оскарами».

естественно отделяющей одну вещь от другой, отторгнутые от окружения — иных фильмов и вообще фактов культурной жизни, — в котором, как в среде обитания, только и может полноценно осуществляться произведение, они в одних случаях немного потускнели, в других — резко, выпукло представили непреходящее.

Сегодняшний день давних и недавних фильмов, путь художника и судьба творческих поколений, национальный исток и универсальный отклик — искусство Иштвана Сабо вызывает на многие размышления.

●

О двадцатидвухлетней жизни Иштвана Сабо в кино можно сказать так: она была счастливой, она была нормальной.

Счастье и норма — не синонимы, но случаются совпадения: бывает, что нормальное воспринимается счастливым (и таким на самом деле является). В судьбе Сабо это сошлось с первого шага и по сегодняшний день.

Он рос в семье медиков, и как-то само собой считалось, что быть ему врачом, пока вдруг в последних классах гимназии он страстно, чуть не до беспамятства не увлекся самодеятельностью. Руководил драмкружком, вечерами пропадал в театрах, ненасытно не смотрел даже, а как бы вбирал в себя кино. (Эта жажда и по сей день не знает утоления.) То был голос призвания. Он вовремя прозвучал и вовремя был услышан.

С аттестатом зрелости Сабо направился поступать в Высшую школу театра и кино. Его приняли. Норма? Везение? В двадцать четыре года он снял свой первый фильм, что глубоко и повсеместно нормально: выпускники большинства киновузов получают возможность поставить дипломную работу. Но вот то обстоятельство, что «Концерт» (1961) понравился, что его выдвинули на международный кинофестиваль — сперва один, потом второй, третий, и везде он получал премии, — это уже успех, удача.

В большом кино он, как водится, начинал ассистентом. Ассистентура — хорошее вхождение в практику производства, но как часто ассистентскую душу годами гложет тоска по

Иштван Сабо

самостоятельности! Сабо работал с мастерами чуть больше двух лет, прежде чем получил возможность дебютировать. Но и эти годы он снимал: на молодежной Студии имени Белы Балаша в 1962 году были сделаны две короткометражки — «Вариации на тему» и «Ты». И снова — добрый десяток национальных и международных наград. О том, что удача не была манной небесной или следствием благоприятного стояния светил, читатель, полагаю, подозревает. Талант — высшая норма искусства, неталант, по строгому спросу, искусству не нужен.

Одаренности молодого кинематографиста не пришлось вязнуть в темах, завалявшихся в сценарных портфелях студии, что, как известно, часто становится грустной инициацией кинорежиссеров. Сабо снимал свой первый полнометражный фильм в годы, когда особым достоинством стала считаться не общепринятость кинематографической речи, а ее индивидуальность.

Время поощряло такое отношение художника с материалом, которое очень условно можно назвать «говорением от первого лица». «Первое лицо» избирает в реальности свои мотивы, типы, болевые точки, предлагает собственную манеру «говорения». Талант молодого Сабо идеально отвечал этому типу творчества. Это еще одно «нормальное счастье» венгерского режиссера: он пришел в свое время. Его дебют «Пора мечтаний» (1965) сегодня воспринимается прежде всего вестью из 60-х годов. Простодушная, непосредственная, по-юношески беспечная лирика фильма пробуждает сегодня сладкую ностальгию по временам, когда в кинематографе было так звонко, так задорно, так жарко от перспективных начинаний и новых обещающих людей. Впрочем, вполне допускаю, что это совершенно индивидуальный отклик.

«Порой мечтаний» начинается еще одна сквозная «норма» Сабо: отныне каждый его игровой фильм будет представлять Венгрию на международных смотрах и каждый (за исключением, кажется, только «Будапештских сказок») удостоится фестивальных лавров. Это тоже счастливая норма его творческой судьбы: Иштван Сабо — фестивальный режиссер, что следует понимать и как факт его биографии, и как одну из характеристик творчества.

Боюсь, что определение «фестивальный режиссер» может вызвать двоякое отношение. Есть кинематографисты, которые нравятся фестивальной публике и фестивальным жюри. Некоторые из них словно пожизненно приговорены к лауреатству. Есть фильмы, которые особо выигрышно смотрятся в потоке общей программы. Их тоже обычно отмечают. Всегда ли это лучшие режиссеры и ценнейшие фильмы? Нет, не всегда, далеко не всегда. В одних случаях премируется действительно самое важное: гражданская страстность, боль за человека, художественная инициатива. Но мы знаем кинематографистов и помним картины, которые выходили в фавориты в результате вторичных обстоятельств: виражей моды, закулисной активности, вследствие разного рода умыслов, спекуляций, интриг. Понятия «фестивальный фильм», «фестивальный режиссер» содержат подчас уничижительный призвук.

По отношению к фильмам Сабо «Пора мечтаний», «Отец», «Доверие», «Мефистофель» этот «призвук» полностью безоснователен. Что же касается «Любовного фильма», «Улицы Пожарных, 25» или «Будапештских сказок», то здесь совсем заглушить его трудновато.

В этих лентах творческий потенциал автора мобилизован на лабораторно-экспериментальные задания в чисто кинематографической области. Так, в «Улице Пожарных» исследуются возможности хронологически рваного, «осколочного» сюжета. В «Будапештских сказках» — привычные повествовательные структуры и вовсе отброшены, предпринята попытка заменить их развитием (или точнее: развертыванием) образной фигуры — аллегории. Это не напрасная работа, и работа по своим целям не элитарная: Сабо осуществлен некий «взнос» в арсенал кинематографических средств, он обогатил сценарно-постановочную технику современного кинематографа — используя его находки, можно больше сказать о мире. Так это и бывает в искусстве: вчера невыразимое, сегодня, глядишь, вполне подвластно выражению.

Но «Улицей Пожарных» и «Будапештскими сказками» ничего «невыразимого» или еще не выраженного Сабо, похоже, и не помышлял выразить. Он попробовал сказать иначе уже сказанное им самим и другими. От себя же дал виртуозную режиссуру, острую пластику сцены, архиусложненный монтаж. Здесь сквозь прием затруднительно пробиться к материалу. Композиционная барочность «Улицы Пожарных» и зашифрованность «Будапештских сказок» встали стеной между людьми в зале и гуманистическим посланием экрана. Но на фестивальных смотрах нередко необычность берет верх над доходчивостью.

Главные же фестивальные лавры Иштвана Сабо безоговорочны. В лучших работах режиссера осознаны и запечатлены перемены, совершающиеся в венгерской действительности, а также эмбициональное, психологическое, интеллектуальное «подтягивание» личности к

этим переменам, дорастание до полноценного участия в них («Пора мечтаний», «Отец»). В них исследованы возможности человека в напряженной социально-политической ситуации (вторая мировая война в «Доверии», нацизм в Германии 30-х годов в «Мефистофеле»), выявлены духовные ресурсы противостояния насилию и не декларативно, не впрямую, но с предельной четкостью звучит призыв к активности человеческого пребывания на земле.

Возможно, это и есть глубинное зерно художественных исканий Иштвана Сабо. Созидательная активность человека — ее нравственные источники, ее внутренний механизм, ее социальные перспективы — независимо от того, воплощена ли она в образах героев или утверждается в качестве авторской идеи какими-либо другими средствами, есть смысловая доминанта искусства социалистического мира.

●

Итак, Сабо вошел в кино в ту пору, когда оно бурно обновлялось. Венгерское кино к тому же заметно наращивало свои производственные возможности. Это позволило нашему герою не застрять в ассистентуре, как в тоскливом зале ожидания, где то и дело оповещают об опоздании поездов. Поезд Сабо пришел точно и далее следовал идеально по расписанию. Критики 60-х годов называли Сабо «enfant terrible» венгерского кино. На самом деле — и сегодня это видно с кристальной ясностью — он был его счастливым ребенком. Может быть, самым счастливым.

Удачный и своевременный старт заложил в творческое самоощущение молодого Сабо весьма важное свойство — веру в свои силы. Отлаженный, постоянно действующий аналитический аппарат режиссера в последующие годы с успехом предотвращает неприятную, но — увы! — распространенную метаморфозу: перерождение уверенности в себе в самоуверенность. По-видимому, в этом штрихе психологического портрета художника — одно из обоснований стабильности его работы, тугой наполненности трудов и дней, неукоснительной — без цезур, без срывов — ритмичности выходов к зрителю.

В идеале такая ритмичность — норма. Иштван Сабо — счастливчик, в судьбе которого идеал благосклонно воплотился в реальность.

Слова «счастливчик», «судьба» в его случае могут ввести в заблуждение, смазать в этом

Иштван Сабо на съемках фильма «Отец». Справа актер Андраш Балинт

человеческом облике весьма существенную черту. Да, его работе споспешествовали и благоприятная кадрово-производственная конъюнктура в момент, когда он начинал, и характер общественной проблематики, подключиться к которой было органично именно для его дарования, и удачи на фестивалях, сделавшие его имя известным и уважаемым во многих странах, и еще, по-видимому, другие сопутствующие условия. Но мало в кинематографе художников, которые бы так высокосознательно относились к своей жизни, так целенаправленно прокладывали линию своего творчества, так победно сражались бы с самодовольством и успокоенностью, как это удается Иштвану Сабо. «Если я не хочу снижать степень воздействия своих фильмов, я должен искать новые проблемы и, следовательно, новые ответы в каждом из своих произведений» [2], — сказано в одном из его интервью. И не так уж важно, что в большинстве случаев он избегает говорить об этой внутренней работе, что, бывает, раздражается, если собеседник настаивает на преобладании рационального момента и в его художническом поведении, и в самом творчестве. Анализируя его фильмы, приходишь к выводу: режиссер всегда знает, что им сделано вчера и что предстоит сделать сегодня, чтобы завтра не очутиться во вчерашнем пункте следования. Хронология его картин — это их последовательность во времени (так у всех) плюс расширение и углубление знаний о мире и человеке, крещендо чувств, совершенствование мастерства (а такое, признаемся, происходит отнюдь не со всеми).

Видимо, поэтому так нормально, с естественностью календарных циклов в природе, в этом творчестве происходят возрастные смены. «Блажен, кто смолоду был молод. Блажен, кто вовремя созрел». В двадцать пять Сабо-режиссер не стремился казаться всеведущим мудрецом, дабы выглядеть солиднее. Когда повзрослел — не стал молодиться.

Примечательно, что герой, волнующая проблема, избранный сюжетный ход, стилевой поиск у Сабо никогда не реализуются в пространстве одного фильма. Они распространяются на следующую картину, иногда и на третью, происходит уточнение первоначальной реализации, ее корректировка или подтверждение. Фильмографию Сабо можно, конечно, рассматривать как череду отдельных, самостоятельных фильмов, но сегодня, в ретроспективном раздумье, она предстает в более крупных членениях: сделанное Сабо объединяется в неформальные триптихи и диптихи.

Вот первый цикл: «Пора мечтаний», «Отец», «Любовный фильм». Это в самом хорошем смысле молодое искусство, если воспользоваться строчкой из Блока: «час утра, чистый и хрустальный».

Диптих «Улица Пожарных, 25» и «Будапештские сказки» можно было бы назвать «Снами об истории». В биографии Сабо — это первая зрелость, риск неизведанных дорог, горькая наука расплачиваться по счетам далеко не полной удачи.

«Доверие» и «Мефистофель» объединены внутренней ситуацией содержания. В этих фильмах речь идет о человеке в условиях тотального насилия. Личность и фашизм — вот тема, волнующая автора лент. По-видимому, здесь зачин наизначительнейшего этапа творческой биографии Сабо. Художником завоевано право на участие в искусстве своего времени на уровне его коренных задач.

Циклы четко отслаиваются по десятилетиям: 60-е, 70-е, 80-е годы.

●

Фрагменты календаря венгерского кино:

1965 год

14 января — премьера фильма «Так я пришел» (режиссер Миклош Янчо);

11 февраля — премьера фильма «Пора мечтаний» (режиссер Иштван Сабо);

11 марта — премьера фильма «20 часов» (режиссер Золтан Фабри);

15 апреля — премьера фильма «Младший сержант и другие» (режиссер Мартон Келети).

1966 год

[2] "Film und Fernsehen", 1981, N 12.

«Пора мечтаний»

6 января — премьера фильма «Без надежды» (режиссер Миклош Янчо);
26 сентября — премьера фильма «Холодные дни» (режиссер Андраш Ковач);
8 декабря — премьера фильма «Отец» (режиссер Иштван Сабо).

И еще один год — 1970

1 апреля — премьера фильма «Лицо» (режиссер Пал Золнаи);
10 сентября — премьера фильма «Высшая школа» (другое название — «Соколы», режиссер Иштван Гаал);
8 октября — премьера ленты «Любовный фильм» (режиссер Иштван Сабо).

Такие это были времена.

Конечно, и прежде появлялись фильмы, свободные от стереотипов содержания и унифицированных средств его выражения. «Где-то в Европе» (1947), «Пядь земли» (1947), «Рождение Менхерта Шимона» (1954), «Будапештская весна» (1955), «Домик под скалами» (1958) содержали не бумажные, но истинные столкновения, преимущественно на классовой основе, повествовали о крутых судьбах людей. В двух первых картинах благотворно сказались уроки советского кино, в других — с пользой для национального киноискусства усвоены некоторые идеи неореализма.

В десятилетие 1955—1965 годов фильмы Золтана Фабри «Карусель», «Господин учитель Ганнибал», «Анна Эдеш», «Два тайма в аду» — художественно самые полновесные произведения экрана. Фабри ценили, им гордились, однако, по сути дела, он был одиноким бегуном на довольно длинной временной дистанции.

С выходом «20 часов», этого едва ли не самого фундаментального произведения не только Фабри, но и всего венгерского кино, многое переменилось. Сегодня довольно ясно понимаешь, что и «Без надежды», и «Холодные дни», и «Отец», и «10 000 дней» — фильмы, ставшие национальной киноклассикой, — могли появиться только после «20 часов», только вослед этой картине. Интерес Сабо к фильмам и личности Фабри засвидетельствован не только творчески, главным образом преемственностью социально-этических уста-

новок, но и еще одним своеобразным обстоятельством. В 1965 году он выступил в необычной для себя роли, взяв у постановщика «20 часов» пространное интервью [3].

Значит ли это, что причина перемен, преобразивших венгерское киноискусство, состоит в том, что Фабри «разбудил» Ковача, Янчо, Сабо, Кошу, Гаала и остальных? Разумеется, нет. Здесь действовало несколько факторов. Инициатива Фабри — только один из них.

Внутренние накопления иногда подготавливают взрыв обновления в искусстве. Кино Венгрии 60-х годов они вооружили столь недоставшей ему традицией. Однако, чтобы традиция стала стимулом и гарантом новаторства, необходимы были свежие ветры.

Ко времени, о котором мы ведем речь, были решены первоочередные задачи социально-политической программы ВСРП, выдвинутой после событий осени 1956 года.

Сквозные направления этой работы: постоянное расширение и совершенствование социалистической демократии; утверждение — в дискуссиях, спорах, критике — марксистско-ленинского мировоззрения как мировоззрения, определяющего сущность новой культуры, и социалистического реализма как ее творческого метода.

Лучшие люди искусства осознали себя ее строителями.

●

Кажется, Ольге Форш принадлежит афоризм: «Века — в нас».

Опыт прошлого традиционно включен в культурное сознание венгров, как и других народов Центральной Европы, на протяжении столетий боровшихся за национальную независимость. Имена Ракоци, Кошута, патриотический подвиг Петефи давно живут в памяти масс либо как романтические легенды, либо в форме фольклорного сознания, претворенного наиболее ярко в исторических песнях. При этом еще и сейчас сохраняются следы старого размежевания: город склонен к романтической истории главным образом в версии Мора Йокая, этого венгерского Дюма-отца, — деревня привержена народной мифологии. Подчеркиваю, что веду речь о массовом и народном сознании, а не об исторической науке, просвещенных умах, а также и не об индивидуальном чувстве истории у таких выдающихся художников, как Петефи, Ади, Мориц, Йожеф, Барток.

До Освобождения кинематограф в Венгрии питался романтической легендой истории и, опошляя, способствовал ее укоренению. Даже и после 1945 года продолжали возникать фильмы, в которых прошлое рисовалось панорамой феерических побед и ослепительных подвигов, совершаемых патриотами с манерами неотразимых завсегдатаев аристократических салонов. «Народ оттеснялся на задворки» (выражение Льва Толстого), а то и просто изымался из этой изящной «истории». Ничтожность информации и примитивность идеологии компенсировались тем, что Атилла Йожеф неодобрительно называл «необузданным мадьярством». Ну, а конечной задачей была пышная и бойкая развлекательность. Так жил на венгерском экране XIX век отечественной истории.

В духовный мир Иштвана Сабо — художника этот век не вошел. (Или скажем осторожнее: пока не вошел, потому что некоторый жест в его сторону как раз только что сделан. Я имею в виду учебный фильм о дружбе поэтов Петефи и Араня, над которым он работал весной 1983 года.) Но век XX — в нем. В обращении к событиям и людям середины столетия, в осознании их связи с грядущими (для них), с нынешними (для нас) поколениями — важная заслуга Сабо перед кино своей страны.

Революционные толчки XX столетия: первые выступления организованного пролетариата, буржуазно-демократическую революцию 1918 года и социалистическую 1919-го, сто тридцать дней пролетарской республики и кровавое ее удушение, антифашистское Сопротивление и деятельность коммунистического подполья — искусство отразило только после 1945 года. Контрреволюция, махрово-реакционный режим Хорти и оголтело фашистское правление Салаши запечатали эти темы семью

[3] См.: "Hungarofilm bulletin", 1965, N 5.

печатями, замуровав интеллектуальную, эмоциональную, духовную жизнь нации в застенок текущего дня. В «Господине учителе Ганнибале» Фабри показал, как подвергали остракизму, вплоть до прямой расправы, за один только интерес к истории.

Омертвелая память, тупое духовное небытие — сподручники многих злодейств. Недаром в сознании лучших людей огненно горели слова Эндре Ади: «Проклятье безразличию!» Недаром один из крупнейших писателей середины века, недавно скончавшийся Дьюла Ийеш написал: «Прошлое тоже нуждается, чтобы его творили... Непродуманное, неописанное прошлое просто никуда не уходит, оно туманом застилает все, что в нас и вокруг нас. Такое прошлое — нечто первозданно-варварское, как тьма, царившая перед сотворением мира» [4].

Естественно, что после Освобождения и особенно после 1948 года, когда прошла национализация кинодела, кинематограф почувствовал себя обязанным покрыть свой долг. О многом было рассказано, но в основном на уровне просвещения и публицистики. Информация и пропаганда не сразу поднялись к образности. Лишь названные раньше фильмы Фабри, еще одна-две ленты содержали художественно продуманную историческую проблематику.

После 1956 года необходимость исторических напоминаний обозначилась как насущнейшая. Дело, разумеется, состояло не в том, чтобы обнародовать еще не сказанное или научить примерами некогда происходившего. Художники усматривали свою задачу «в том, чтобы, используя методы реализма, дать своему зрителю отчет о мире, в котором он живет, сформировать сознание масс, открыть простор его мечтам и духовно превратить эту страну в его отечество». В словах известного эстетика и критика Миклоша Алмаши сформулированы как бы основные направления патриотической работы художников, вступавших в искусство (или, как Фабри, Ковач, Янчо, — в наиболее плодотворный период своего творчества) в середине 60-х годов. «Эта причастность к общему делу, — продолжает ученый, — означала не только открытие новых проблем в нашей действительности, не только поддержку общественно-политических тенденций, но и страстный спор с ложными формулами общественного сознания» [5].

Таков главный идейный посыл той насыщенной творческой работы, результаты которой сказались в искусстве 60-х годов. Это была работа столь же художественная, сколь и гражданская. Она надолго определила специфическую черту национального киноискусства: оно традиционно не умещается в материале современности, если, конечно, современность понимать сугубо дословно — как синхронность времени экранных событий и времени зрительного зала. Неколебимых «современщиков» в венгерском кино и по сей день на удивление мало.

Еще подчеркну: не завороженность прошлым и не «тоска припоминаний», как говорил Иннокентий Анненский, в основе этой тенденции, но историзм в качестве ориентира социального мышления. Венгерские писатели, художники, театральные работники, кинематографисты скальпелем марксистского анализа снимали иллюзии, мифы, льстивые фальсификации, плотно, порою непроницаемо покрывавшие правду прошлого.

Иштван Сабо так формулирует коллективную потребность в историзме: «Долгое время все венгерское искусство говорило только о будущем ну, и о настоящем, которое обязательно должно перерасти в будущее. Но мы обязаны были понять, что наше будущее заслонено от нас нашим прошлым. Все, что случилось вчера с теми, кто сегодня работает во имя завтра, — это их жизненный опыт, и прямо или косвенно, но он влияет на те решения, которые они принимают... Ничто прожитое не пропадает. Оно аккумулируется поколениями в форме исто-

[4] Цит. по: Залыгин С. От классики прошлого — к классике современности. — «Литературная газета», 1983, 27 июля.

[5] Алмаши М. О некоторых достижениях венгерского кино за 15 лет. Стенограмма доклада на международном симпозиуме «Социалистическое киноискусство и мировой кинематографический процесс», Будапешт, 17—19 октября 1977 года.

рического опыта»[6]. Слова Сабо воспринимаются почти как программное заявление.

Попробуем понять, как программа превращается в образное постижение, как реальность, нынешняя и вчерашняя, становится «обжитой» художественной сферой.

●

Страницы календаря венгерской киноистории, приведенные выше, показывают сплоченность радостного натиска, счастливую плотность премьер-событий и еще одну примечательную вещь. Большинство названных фильмов воспроизводят происшедшее и только несколько рассказывают о происходящем.

Это может показаться маловероятным, но в ситуации 60-х годов сделать такой фильм, каким вошел в кино Иштван Сабо, было почти дерзостью: его «Пора мечтаний» рассказывала о жизни, что разворачивалась за стенами кинотеатров.

Кстати сказать, за свою дерзость он и поплатился. После выхода картины некоторые критики заговорили о «невенгерском» или «не вполне венгерском» облике его кинематографа. Появись его первая лента десятью годами позже, пишущие о кино, к этому времени прочитавшие Бахтина, сформулировали бы свою мысль так: у Сабо невенгерский хронотоп.

О «топографии» фильмов Сабо речь впереди. Сейчас попытаемся проследить формы времени в его произведениях, посмотрим, каковы смысловое наполнение и художественная реализация «хроноса» у этого художника.

«Пора мечтаний» — единственная полностью современная лента Сабо. Все, что в фильме происходит, происходит сейчас.

Однако настоящее время картины имеет любопытное свойство. Оно как бы не вполне довольствуется тем, что оно настоящее, и обнаруживает скрытую склонность к нетерпеливому, незамедлительному перетеканию в будущее. Своеобразная неокончательность времени вообще станет характерным художественным принципом Сабо. Особенно выпукло он оформлен в трилогии 60-х годов, что легко объяснить внутренней темой «Поры мечтаний», «Отца» и «Любовного фильма». Эти фильмы говорят о дорастании юноши до взрослой, сознательной жизни, о подтягивании духовного арсенала молодости до задач активного участия в современности.

В «Поре мечтаний» молодой инженер Янчи (Андраш Балинт) и тройка его друзей хотят, чтобы окружающие считали их солидными, ответственными людьми, но по существу такими не являются. Их взрослый мир формируется медленнее, чем им бы того хотелось. Они мечтали бы тотчас очутиться в будущем, но глухи к прошлому, а в современности отзываются лишь на выборочные ее фрагменты. По Иштвану Сабо, молодость есть неполнота, ограниченность, хотя, разумеется, у нее свои преимущества перед зрелостью: острота переживаний, эмоциональная впечатлительность, жажда познания. Однако дело, конечно, не просто в биологическом возрасте героев «Поры мечтаний». Этим фильмом Сабо предложил набросок портрета поколения, еще только выходящего на общественное обозрение. Отсюда интерес не к устоявшимся формам жизни, правилам быта, традициям взаимоотношений, но к только еще возникающим, на глазах складывающимся привычкам, реакциям, модам, обычаям времяпрепровождения и т. д. В понимании режиссера, поколение, возбужденно переживающее свое отличие от предшествующих, неизбежно, неумолимо подключится к ним. Отсюда особая заряженность настоящего времени фильма временем будущим.

Тема преемственности поколений, которую за несколько лет до Сабо вдохновенно воплотили Марлен Хуциев и Геннадий Шпаликов в фильме «Мне 20 лет», очень важна автору «Поры мечтаний». Она реализована едва ли не самым важным фрагментом картины — эпизодом в зале кинохроники.

...В полупустом кинотеатре Эва и Янчи смотрят монтаж хроникальных сюжетов, складывающийся в нечто, что можно было бы назвать краткой историей Европы середины XX века. Фильма, который показывают героям «Поры мечтаний», в природе не существует.

---

[6] Фрагменты магнитозаписей выступления И. Сабо в СК СССР 1 февраля 1983 года и беседы с автором статьи в Будапеште 3 декабря 1982 года. (Разрядка моя. — *И. Р.*)

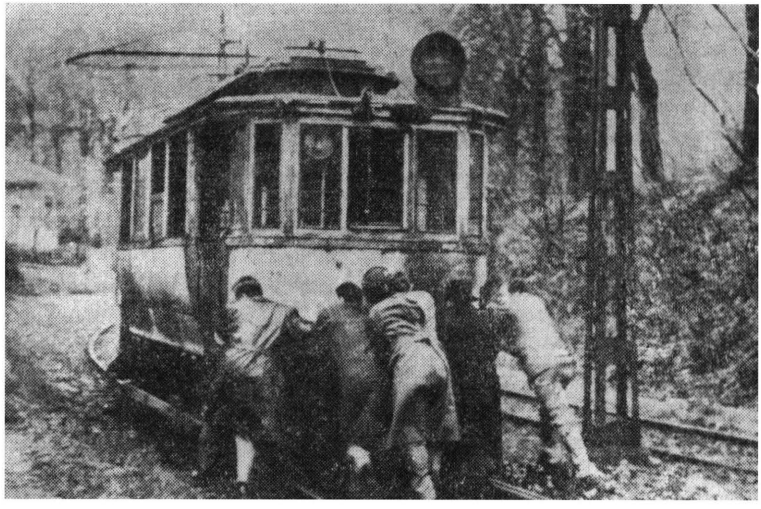
Его смонтировал сам Сабо специально для своей картины. Для него равно важно и то, что показывается в кинотеатре, и то, как это смотрят его герои. На экране знаменитый кадр нападения нацистов на Польшу, бомбежки, пожарища, темноглазый мальчик с поднятыми вверх руками, вереницы солдат вермахта тоже с поднятыми руками, сдающиеся в плен под Сталинградом, разрушенный Будапешт, парад Победы на Красной площади в Москве, открытие памятника советским воинам на горе Геллерт, пуск первого трамвая... Эва и Янчи на протяжении всего просмотра говорят, говорят, говорят о пустяках, о ничтожных новостях, о ерунде, которая только что пришла в голову, и очень редко откликаются на показываемое. Лишь в самом начале, когда гитлеровцы открывают шлагбаум границы с Польшей, девушка спрашивает соседа: «Ты когда родился?» «В тридцать восьмом», — отвечает Янчи. И снова о мелочах, к фильму отношения не имеющих. И так до момента, когда возникают кадры открытия детской железной дороги в Будапеште. Показывая на черноголовую девчурку-диспетчера, Эва смеется: «Это я». С этого момента экранное изображение захватывает героев. Эва и Янчи вступили в свое почти настоящее или только-только прошедшее время. Их историческое сознание инфантильно и полностью укладывается в личный опыт.

Эта сцена — зерно, завязь философской и, как следствие, стилистической концепции кинематографа зрелого Сабо.

В его представлении лишь человек, имеющий прошлое, прямое ли, автобиографическое, или прошлое памяти, воображения, интеллекта, полноценно подготовлен к настоящему. Человек без прошлого слеп, ущербен, неспособен к самостоятельности. Человек без прошлого — это человек без самосознания.

В «Отце», втором полнометражном фильме Сабо, время то и дело движется вспять, и напряжение создается в противоборстве: чувство, нравственная привязанность тянут в прошлое, а духовное развитие героя — юноши Тако — устремлено, как оно и должно быть, в будущее. Подзаголовок картины — «История одного мифа», но сюжетное развертывание ленты, движение ее смысловых мотивов таковы, что точнее было бы говорить о конце одного мифа.

...Отец умер в конце войны. Преодолевая горе безотцовщины, Тако грезит об умершем, воображая его участником, а чаще всего беззаветным героем многих событий. Основное содержание фильма датировано 1956 годом, временем кануна трагических событий осени и са-



«Отец»

мих эпизодов контрреволюционного мятежа. Недавнее прошлое героя дополняется, оспаривается, иногда противопоставляется другому прошлому — прошлому его отца, которое, в сущности, есть историческое прошлое страны. Этот образный «плюсквамперфект» реализуется фигурой отца Тако, которого увлеченно, энергично, с точным пониманием творческой задачи играл замечательный артист Миклош Габор.

Задор, героика, трудовая самоотверженность 40—50-х годов запечатлены в эпизодах, рожденных воображением Тако. Вот отец — партизан, он храбро сражается с фашистами и один всех побеждает. Вот он передовик социалистического строительства, прославленный на всю страну. Отец не просто образец в жизни, он кумир своего сына, герой его мечты.

Режиссер стилизует фантазии Тако об отце в духе поэтики фильмов начала 50-х годов, всегда бодрых и победительных. В его стилизациях много юмора, но нет сарказма. Сабо не насмехается над своим мечтательным героем. Напротив, с редкой душевной отзывчивостью он разделяет тоску сироты, но не позволяет ему оставаться в мире волшебных иллюзий: постепенно фигура отца перестает заслонять собой окружающее, из представителя своего времени он становится рядовым его участником. Реальная память преодолевает мифотворческую гиперболу: из героя легенды отец превращается в обычного человека, веселого и смелого.

Смена художественной оптики особенно наглядно выявлена в чудесном эпизоде пуска трамвая, первого после освобождения Будапешта.

По собственному побуждению группа людей (отец — среди них) поднимает на колеса изрешеченный пулями бывалый желтенький вагончик, превращенный весной 1944 года в уличную баррикаду. Вожатый входит в кабину, дает заливистый звонок, и вагончик со скрежетом и стоном сдвигается с места, а с подножек, из окон свешиваются счастливые, смеющиеся люди.

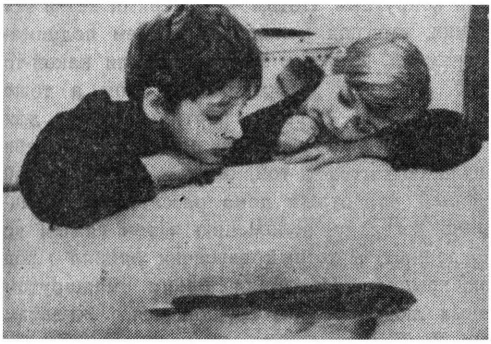
Этот эпизод характерен для режиссерского почерка Сабо. Новелла или иногда одиночное действие, представленные в реальных контурах и пропорциях, сгущаются в его лентах в высокие художественные обобщения. Рассказ о том, как поднимали и отправляли в первый рейс простой трамвай где-то на окраине Будапешта, вырастает в образную увертюру новой эпохи. Концентрация смыслов, эмоциональный потенциал фрагмента так энергичны, что спустя девять лет, в 1976 году, Сабо развертывает его в самостоятельный фильм «Будапештские сказки», которому, по образцу ленты «Отец», вполне мог бы дать подзаголовок «История одного трамвая» [7].

В «Отце» выявились также некоторые драматургические принципы, связанные с концепцией времени у режиссера. Хочу напомнить, что Сабо не только ставит, но также и придумывает свои фильмы, пишет для них сценарии. При этом он далек от фетишизации так называемого «авторского кино». Он считает, что неповторимый смысл и облик фильма (если они, конечно, существуют) — не обязательно результат совмещения в одном лице режиссера и сценариста. «Автором любого фильма является тот, чьи индивидуальность, мировоззрение и вкус доминируют в картине. Автором картин с участием Греты Гарбо, кто бы ни числился их сценаристом или режиссером, всегда является Грета Гарбо, так как рядом с нею все прочие участники становятся второстепенными. То, что сценарий своего второго фильма (то есть «Отца». — *И. Р.*) написал я сам, — чистая случайность, и это не значит, что я считаю этот метод единственно возможным и целесообразным», — сказал он в одной из бесед [8]. Время и дальнейший путь режиссера внесли в это высказывание уточнение: Сабо и по сей день пишет для себя сценарии сам, включая и те случаи, когда экранизирует известные произведения («Мефистофель» Клауса Манна, «Игра в кошки-мышки» Иштвана Эркеня).

В фильмах о своем поколении, в аллегорических лентах 70-х годов он отказывается от привычной фабулы, развертывающейся по законам причинно-следственной логики. Драма-

[7] Подобную подсказку режиссеру сделал критик Йожеф Торнаи («Filmkultura», 1977, № 1). Торнаи показалось правильным назвать фильм «История великого трамвая».

[8] "Hungarofilm bulletin", 1967, N 2.



«Любовный фильм»

тургический стержень трилогии, а также «Улицы Пожарных» и «Будапештских сказок» составляет диалектика образного времени, соотношение прошлого и настоящего героев. Своеобразная «неустойчивость» времени в лентах Сабо имеет не только формально-драматургическое назначение. Она сущностна. Более того — в «Отце» и «Любовном фильме» она еще и идеологична.

В «Любовном фильме» время также не умещается в свою главную характеристику. Янчи едет во Францию, чтобы встретиться с любимой девушкой, которую не видел десять лет. Однако герой путешествует не столько в пространстве, сколько во времени. Пейзажи разных стран за окнами его поезда не задевают внимания Янчи. «Глазами души», как говорит у Шекспира Гамлет, он видит свое детство и детство Кати, общие игры, общий рождественский праздник, прерванный бомбежкой, засыпанную обломками и трухой елку, он видит красный патруль на улице весной 1944-го и рабочий патруль на той же улице осенью 1956-го. Он видит сквер над Дунаем, где сырым зимним днем ждал Кати, и первые признания, и последний телефонный разговор. «Он ходит по тропинкам настоящего, а сам все ближе подходит к прошлому», — удачно заметил венгерский критик [9].

Встретив Кати, Янчи испытал радость сближения, счастье разделенного чувства, а вернувшись домой, вскоре забыл девушку. Почему?

Десять лет разлуки не дарят общих переживаний-впечатлений. Память Янчи работает и в маленьком французском городке, но картины, которые возникают перед его глазами, — это картины его дней без Кати: дом на улице Пожарных, каменные ступени на набережной Дуная, безлюдные улочки родного города. Фильм кончается крупным планом Юдит Халас, играющей Кати. Сияющее яркими красками молодости изображение женского лица на наших глазах блекнет, выцветает, чтобы в конце раствориться вовсе. Такова последняя точка фильма: стерлось воспоминание, ушла любовь.

Что же касается характера воспоминаний, одушевляющих фильм, то нельзя не заметить запрятанного в названии лукавства автора. «Завлечь зрителя в кино «Любовным фильмом», а потом преподать ему урок истории!» — возмущался один из рецензентов [10].

Именно так: урок истории.

В частных судьбах, интимных переживаниях Сабо неумолимо распознает детерминированность историей. Он видит человека участником и одновременно продуктом истории. Время частной судьбы он обязательно сопрягает с большим временем народа.

[9] "Filmkultura", 1970, N 2.

[10] Ibidem.

Тема «История: ее творцы, герои и жертвы» лежит в основе фильмов «Улица Пожарных, 25» и «Будапештские сказки».

В первом времена даже не перекликаются. Они сгущаются в единое, нерасчлененное время сновидения. Старый дом на старой улице Пешта предназначен к сносу. В душную летнюю ночь, последнюю ночь своего существования дом... видит сон. (Картине «Улица Пожарных, 25» предшествовала игровая короткометражка «Сон о доме», 1972, явившаяся как бы эскизом большой картины. Ее формальная структура: совмещение времен, соединение в кадре живых и мертвых, наконец, голос стен — повторена в другой короткометражке, сделанной после «Улицы Пожарных, 25», — «Карта города», 1977.) В сновидении встречаются жильцы лучших этажей и обитатели подвалов, убогие квартиросъемщики предвоенных лет и энергичные активисты уплотнения, живые и умершие. Дом видит первую мировую войну и ужас белого террора, пышные праздники «бельэтажников» и скудные будни мастерового с верхотуры; он видит фанатический раж офицера со второго этажа, отправляющегося в сорок втором на восточный фронт, и его вдову; он видит тихую самоотверженность жены пекаря, прячущей у себя дезертиров из армии регента Хорти. Ему снятся чопорные нравы габсбургской поры и вызывающий либертинаж нынешних молодых. Дом не осуждает виновных — это должны делать люди, и не венчает лаврами героев — это тоже обязанность людей. Дом Иштвана Сабо п о м н и т. История в «Улице Пожарных, 25» — это прежде всего память.

В «Будапештских сказках» память избирательна.

Некий человек — прохожий ли, бездомный ли бродяга, увидев на берегу поверженный, занесенный дунайскими песками трамвай, созвал людей, чтобы поднять его. Несколько мужчин поставили вагон на колеса, подновили его. Потом они прокладывали рельсы, ремонтировали ходовую часть и двигались — в дождь и ветер, солнечным днем и в плохую видимость. Вагон обживали. Сначала появились женщины-сотоварищи, сограждане. Потом эти женщины стали подругами. Потом — матерями детей тех мужчин, что под холодным дождем поднимали трамвай. Жены и матери добыли какой-то скарб. Трамвай превратился в Дом и тоже стал основным «героем» картины. Как и дом № 25 по улице Пожарных, он вместил в себя модель общества с той, однако, существенной разницей, что этажи дома расслаивали жильцов по достатку, положению и тем самым по убеждениям, а тесный вагончик принял под свою крышу и объединил одним маршрутом разных людей. Чтобы соединиться, жильцам дома № 25 надо выйти во двор. Пассажиры трамвая, напротив, разобщаются, когда покидают его стены. Тут очень важно, что Дом стоит, а Трамвай движется.

Условное «сновидческое» время «Улицы Пожарных» концентрирует разрозненные страницы календаря XX века. Время «Будапештских сказок», также условное время, не столько содержит в себе мгновения прошлого, сколько сплавляет с настоящим вторую структурную доминанту произведения — идею целеустремленного движения. Трамвай движется в депо, откуда ежеутренне выходят и бегут трудиться по десяткам маршрутов десятки точно таких же желтых вагонов.

Время фильмов «Улица Пожарных» и «Будапештские сказки» содержит или прямо названные («Улица Пожарных»), или зашифрованные иносказанием («Будапештские сказки») сноски на реальные события недавней венгерской истории. Оно было бы похоже на так называемое вертикальное время притчи, если бы центр, в котором происходит действие — в одном случае дом, в другом — трамвай, — с такой определенностью не представительствовал бы от конкретного места и общества. Дом и Трамвай у Сабо — символы Будапешта.

●

Начиная со своего дебюта — «Концерта» — и вплоть до телевизионной «Игры в кошки-мышки» (1983) Сабо был и остается художником города. Притом не города вообще, а родного, того, в котором вырос, живет, где снял почти все свои фильмы.

Возможно, меня подводит память, но я не помню ни одного сельского пейзажа в его кар-

«Мефистофель»

тинах. В наше время легкой съемочной аппаратуры, изощренной оптики и высокочувствительной пленки выехать на натуру, снять простор, воздушность, многоцветье природы доступно режиссеру и не столь высокого класса.

Да Сабо и чувствует все это. Операторы, с которыми он сотрудничает, — Шара, Лёринц, Колтаи — отлично видят, как зеленеет трава, перешептываются на деревьях листья, солнечные лучи весело ныряют в светлую воду, а по берегу широкой реки сердитый ветер гонит желтый песок. Операторы Сабо все это превосходно снимают. Только в фильмах режиссера и трава, и деревья, и блики на водной глади, и песчаные бури — это природа, прижившаяся в городе, опять-таки не в каком-нибудь городе, а в Будапеште.

Если герои Сабо путешествуют, цель их обязательно — город. В «Поре мечтаний» снят кусочек городка над Балатоном, в «Любовном фильме» — заштатная французская провинция. В «Мефистофеле» — фильме о немцах, сделанном по немецкому роману, в череду городов Германии, Швейцарии, Франции, по которым странствует Хендрик Хефген, неожиданно включен Будапешт. В романе его нет, а у Сабо не могло не появиться.

Среди режиссеров старшего и среднего поколений коренных будапештцев мало. Кроме Сабо — Фабри, Золнаи, Месарош, Габор. Дебютанты 70-х годов, за одним-двумя исключениями, почему-то все уроженцы столицы. Но среди старших, средних и младших кинематографистов только один, всего только один — ее верный поэт. «Будапешт: почему я люблю его?» — весьма не по-венгерски, в открытом изъявлении чувства назвал Сабо свою документальную ленту, снятую в 1971 году.

Мощные прямые проспекты и тихие, безлюдные улочки, белые красавцы мосты и прокопченные смогом стены домов, солнечные дунайские набережные и меланхолические, налитые голубым туманом скверы — в фильмах Сабо не только места действия, но и самостоятельные их участники. Этим он также глубоко сродни нашему Марлену Хуциеву — певцу Москвы.

Снимая Будапешт с молодости, Сабо вначале вроде бы стеснялся своего урбанизма, даже немного оправдывался. Передо мной интервью, напечатанное вскоре после премьеры фильма «Отец». На вопрос журналиста, какой, по его мнению, жизненный материал способен полнее выразить насущную венгерскую проблематику — материал города или деревни, он с ощу-

тимым раздражением заявляет, что находит фальшивой оппозицию «деревня — город», что сам он два года жил в деревне, любит ее, но считать себя ее знатоком не имеет права, и главный вопрос не в том, кого снимать, крестьян или горожан, а в том, чтобы знать, что ты хочешь сказать о мире, людях, этой стране. Сам он вырос в среде трудовой интеллигенции, и его глубоко волнует, как в новых условиях складываются сознание и психология этих людей, поэтому он и снимает фильмы о горожанах [11].

Если бы Сабо дебютировал десятилетием позже, его урбанизм никого бы не удивил. В 70-е годы венгерский кинематограф круто сместил свой интерес, сделав город основным местом действия и оставив деревню почти исключительно на попечение документалистики в ее национальном варианте, называемом «социографией». Некоторое время тематической привязанностью киноискусства была провинция, небольшие города, индустриальные новостройки.

В последние годы появляются симптомы повальной «столичности». Вряд ли такое смещение правомочно в стране, где больше половины населения продолжает заниматься сельским трудом.

Все же, надо полагать, не Сабо выпустил из бутылки джинна урбанистики, хотя и был он первым и неукоснительным старателем городской темы в венгерском кино.

●

Будапешт и прошлое, как и в предыдущих фильмах, — константы «Доверия» (1980). Прошлое строго датировано: зима 1944 года. Названа среда, к которой принадлежат Ката и Янош, герои картины, — они антифашисты. Ката (Илдико Баншаги) — антифашистка «по велению чувств», Янош (Петер Андораи) — профессиональный подпольщик. Сюжетный узел завязан туго: провалилась одна из явок, арестован муж Каты, организация поселила ее и незнакомого ей Яноша в маленьком доме на окраине Будапешта. Для окружающих Ката и Янош — супруги.

Фабула «Доверия» развертывается в двух неоднородных временны́х воплощениях. За стенами дома, где живут герои, лаконичные, но резкие приметы войны: длинные молчаливые очереди, настороженные глаза прохожих, пустыня вечерних улиц. А в доме — психологический дуэт мужчины и женщины. В городе время конкретное, здесь — экспериментальное, словно остановленное. В городе нам показывают, что было в дни минувшей войны, здесь — возможное и при других обстоятельствах. Там решается судьба народа, здесь выявляются нравственные ресурсы людей или, как хорошо сказал известный критик Миклош Йованович, «показ мира, окружающего эту комнату, нужен для того, чтобы здесь подвергнуть испытанию приобретенный там опыт... «Доверие» — это фильм о людях, напряженным усилием преодолевающих экстремальные условия насилия» [12].

В «Мефистофеле» Сабо описал и исследовал конкретное историческое время — 30-е годы нацистской Германии. Движение к объективному романному стилю можно воспринять как внутреннюю линию развития художника, но не надо забывать, что в этом фильме режиссер впервые разрабатывал не собственный сюжет. «Мефистофель» — экранизация романа Клауса Манна, сына великого Томаса Манна. Язык «Мефистофеля» свободен от поэтических фигур, развитие событий здесь основывается на социально-политических закономерностях и выявляется в хронологической и причинно-следственной связи. Ассоциативным ходам в картине нет места. И все же художнические импульсы Иштвана Сабо, его страсть, его идеи, его мир и в этом фильме обнаружили себя с полной определенностью. Именно поэтому ленту по немецкому роману, сделанную совместно с западногерманским продюсером и с участием интернационального актерского ансамбля, есть все основания считать венгерским фильмом.

Исследование прошлого в остросовременном ракурсе — конечно, не привилегия венгерских кинематографистов, но их постоянная потреб-

[11] См.: "Hungarofilm bulletin", 1967, N 2.

[12] "Filmvilag", 1980, N 1.

ность. Антифашистская линия национального киноискусства — едва ли не самая глубокая, боевая и художественно богатая сфера творчества. Сабо сделал фильм о нацизме, потому что родился в стране, где был хортизм.

В «Господине учителе Ганнибале» и «Анне Эдеш» Золтан Фабри показал мертвящую силу «обыкновенного фашизма» — бездуховной мещанской среды. В «Тишине и крике» Миклош Янчо представил страх, следствие белого террора, как бескровную форму убийства. В «Холодных днях» Андраш Ковач в автоматизме поведения увидел исходный момент преступления, в этом фильме явлены прямые связи нацизма и хортизма.

Некоторые из названных мотивов звучат и в «Мефистофеле», но основную опасность, чреватую страшными последствиями, режиссер усматривает в интеллигентском пристрастии к душевному комфорту, который чаще всего достигается путем компромисса. В фильме Сабо Мефистофель — не тот, кто выходит на сцену в образе властелина тьмы, но хищный ловец слабых душ, дьявол в мундире эсэсовского бонзы, так превосходно сыгранный актером из ГДР Рольфом Хоппе. Заключивший пакт с сатаной, сатаной же и унижен.

Клаус Манн писал свой роман, как теперь говорят, на основе документальных фактов. Псевдонимы в его книге прозрачны и без труда разгадываются знатоками даже и сегодня. Сабо взял из первоисточника достоверность рассказанного, но снял с него единичность, прямую привязанность к определенным лицам. Это один путь к обобщению. Другой заключают в себе пространные фрагменты из великих творений человеческого духа, из «Фауста» и «Гамлета», которые и входят органично в повествование об актере, и служат поэтическим комментарием к происходящему на экране.

Наконец, знаменитый финал фильма — сцена, которой нет (и не могло быть) в романе Клауса Манна, написанном в 1936 году, и которая принадлежит Сабо и его соавтору, сценаристу Петеру Добаи.

...Хендрика Хефгена привозят на стадион. Полускрытые ночной тьмой трибуны своими очертаниями напоминают, что действие происходит на стадионе города Нюрнберг, где в монументальной безвкусице разворачивались реальные торжества «третьей империи». Хефгена толкают на поле и заставляют выкрикивать свое имя.

Вспыхивают острые лучи прожекторов. И вот уже человек, преступивший пределы совести, купивший славу по черному контракту с дьяволом, бьется, как маленькая жалкая муха, в паутине слепящих лучей. Так выражен суд Иштвана Сабо.

●

Итак, перевал.

Куда же двинется Сабо?

Продолжит ли он путь, начатый «Мефистофелем», и станет разрабатывать вширь и вглубь проблематику капитуляции личности перед надличными силами тоталитарного государства и бесчеловечной власти? Может быть, он примется за «Доктора Фаустуса» Томаса Манна или даже за «Фауста» Гёте?

Или его заинтересует, напротив, сюжет противостояния, духовной независимости человека в чрезвычайных обстоятельствах, и он продолжит тему «Доверия»?

Или, может быть, он вернется к своему поколению, к нынешним сорокапятилетним, оставленным им более десяти лет назад на пороге четвертого десятка их жизни? Почему бы нет?

А еще Иштван Сабо поговаривает о комедии...

Но по существу не так уж и важно, к какому тематическому материалу обратится художник, какие принципы образности он изберет на этот раз.

Кругозор Иштвана Сабо, уровень его художественной мысли, его творческая ответственность в любом случае гарантируют произведение важное, серьезное и оригинальное.

Лилия Маматова

«Парад звезд» в Венеции

О завораживающей красоте Венеции сказано немало прекрасных слов замечательными писателями и поэтами; вряд ли киноведческое перо дерзнет соперничать с ними. Я лучше процитирую: «Итак, и меня коснулось это счастье. И мне посчастливилось узнать, что можно день за днем ходить на свиданья с куском застроенного пространства, как с живою личностью» [1]. Впрочем, в начале сентября 1983 года в этом городе, «обитаемом зданьями» (выражение того же Бориса Пастернака), многие отдавали почти все свое время встречам не с архитектурой, а с фильмами: в Венеции проходил традиционный международный кинофестиваль.

И фильмы, в отличие от ровной, умиротворяющей прелести пейзажа острова Лидо, вызывали острые, подчас противоречивые чувства...

Новый директор фестиваля Джан Луиджи Ронди заранее задумал, как стало известно представителям прессы, очередной киносмотр в Венеции как «фестиваль звезд». Особую значимость событию должны были придать прославленные имена режиссеров, чьи фильмы участвовали в программах «Венеции-83». Основной конкурс включал произведения Федерико Феллини, Ингмара Бергмана, Роберта Олтмена, Вуди Аллена, Жан-Люка Годара, Алена Рене, Кона Итикавы, Александра Клюге, Коста-Гавраса и других.

Однако «парад звезд» (действительно первой величины) обнаружил, что не все они сияют с прежней силой, что нимб вокруг некоторых имен — лишь отблеск давних успехов. И, должно быть, независимо от воли устроителей фестиваль в Венеции 1983 года стал смотром судеб ряда выдающихся художников в современном буржуазном мире. Он продемонстрировал неутомимое упорство одних кинематографистов, смело обращающихся к сложным проблемам сегодняшнего бытия, и уступчивость других, уставших сопротивляться и вступивших на проторенную дорогу буржуазного коммерческого кинематографа. Фестивальные фильмы весьма заметно различались между собой и по художественному уровню, и по идейному звучанию, и по впечатлению, которое оставляли они у зрителя.

Однако при всех различиях в большинстве из них заметна была общая черта: экран снова и снова обращался к минувшим дням, чтобы сопоставить их с нашим сегодняшним временем. Нередко это делалось в рамках одного сюжета, охватывающего разновременные пласты. Причем речь шла не о прошлых веках, а именно о том самом XX столетии, которое сегодня уже на исходе.

Жизнь людей в XX веке трактовалась в разных стилях и жанрах: семейной хроники, традиционной киноповести, драмы, условной притчи, комедии. Существенно различалось авторское понимание общего хода истории, крупнейших событий нынешнего столетия, включая две мировые войны, и отдельных исторических лиц. В этом контексте советский конкурсный фильм «Мать Мария» режиссера С. Колосова, воссоздавший светлый образ Е. Кузьминой-Караваевой, русской патриотки, действовавшей в рядах французского Сопротивления, еще раз подчеркнул глубокое миролюбие нашей страны, напомнил, что основой нашего мировоззрения является интернационализм, доказал незыблемость гуманистического идеала советского киноискусства. И независимо от решения жюри, тема самоотверженного сопротивления фашизму и милитаризму, отчетливо выраженная в этой картине, нашла отклик у многих зрителей, которые по-своему — горячими поздравлениями и выражением искренних симпатий к нашей стране — наградили Сергея Колосова и актрису Людмилу Касаткину.

Значительные произведения мастеров кино других социалистических стран — Болгарии,

[1] Пастернак Б. Воздушные пути. М., 1982, с. 247.

«Обреченные» (США), режиссер Роберт Олтмен

Венгрии, Вьетнама, ГДР, Чехословакии,— показанные преимущественно в «параллельных программах», заслуживают обстоятельного анализа, который, безусловно, еще будет сделан в специальных работах. Мне же хочется рассказать здесь о столкновении на фестивальном экране контрастных по смыслу лент, которое нарушило стройность «парада звезд», участвовавших в основном конкурсе, и было обусловлено, на мой взгляд, изломами биографий крупных художников, живущих и работающих в капиталистическом мире.

Начну с произведений, повествующих о прошедших десятилетиях, чтобы затем перейти к фильмам о дне сегодняшнем — некоторые из них всерьез затрагивали острые вопросы действительности, другие просто имитировали актуальность.

Среди картин антиимпериалистической направленности, принадлежащих опытным мастерам, первым стоит назвать «Streamers» Роберта Олтмена (США). Смысл названия можно понять по-разному: «stream» по-английски «поток», отсюда «streamers» — «люди в потоке». Но на жаргоне воздушных десантников так называют парашютистов-неудачников, у которых парашют не раскрывается в воздухе. Так что возможен и такой перевод заглавного титра фильма Олтмена: «Обреченные». Его и примем. В любом случае имеются в виду люди, вовлеченные в не зависящее от их воли течение, люди, угодившие в гибельную ситуацию. Конкретно же в картине речь идет об американских новобранцах, которых должны отправить на войну во Вьетнам. Действие происходит в 1965 году. В основе сценария — театральная пьеса Дэвида Рейба, переделанная им для кино, что наложило некоторый отпечаток на стилистику фильма. События ни разу не выходят за пределы казармы, и здесь оказывается важным все: спальни с длинными рядами двухъярусных железных коек с прикрепленными к ним сундуками, в которых солдаты хранят бутылки с пивом; спортивный зал, душевая и, наконец, служебное помещение в углу, откуда время от времени появляются два немолодых вдребезги пьяных сержанта — Руни и Коукс,— присматривающих за еще немногочисленными пока рекрутами.

Первые разговоры Билли, паренька с интеллигентным лицом, и его добродушного чернокожего приятеля Роджера, конечно же, о бу-

дущем. О том, что они непременно и очень скоро разгромят вьетнамцев. Поначалу эти ребята едины в своей слепой готовности к завтрашнему разбою, который они почитают подвигом. Поистине они захвачены потоком стихийным и неумолимым. Но будущие «защитники свободы» не успеют добраться до далекого Вьетнама, они не смогут спокойно прожить и одного дня: к концу его в казарме происходят убийства...

Название фильма отыгрывается в развитии сюжета по контрасту: общего потока людей, чувств и мыслей не получается. Страна, погрязшая в несправедливой войне, обнаруживает глубокую внутреннюю противоречивость своей духовной жизни, армия — полную моральную несостоятельность.

Нет, экран не поведает нам ничего определенного о классовых антагонизмах в американском обществе. Однако картина Олтмена расскажет о том, что сопутствует подобному строю: о поразительном политическом невежестве и взращенных на его почве иллюзиях, которые приходят в страшное несоответствие с реальной действительностью; расскажет и о непреодолимой напряженности в отношениях между белыми и черными американцами; наконец, о несходстве социальных установок, нравственных принципов, типов поведения отдельных людей.

По существу, два главных обстоятельства быстро развеют иллюзии новобранцев, приведут их к столкновению, вызовут жестокую драку, завершающуюся трагически. Первое — открытие действительной сути тех, кто призван быть им примером. Сержанты, участвовавшие в войне в Корее, время от времени исповедуются внимающим им новичкам, описывают свои былые «подвиги». На экране возникают отвратительные образы мародеров и убийц. Но, пожалуй, страшнее всего рассказ Коукса о том, как уже здесь, в Америке, он однажды устроил автомобильную катастрофу. И сумел все обставить так, что его никто ни в чем не заподозрил. А люди погибли... Причем он их и не знал вовсе, но они ему не понравились, потому что позволили себе обогнать его машину. И вообще люди его раздражают... Поначалу новички вытягивались во фрунт перед старшими, «ели» их глазами, улыбались. Но вскоре этот телячий восторг сменился холодным страхом.

Второе обстоятельство, которое вызвало драму в казарме, связано с постоянной рознью белых и цветных в Америке. Идиллическая дружба Билли и Роджера нарушается появлением еще одного рекрута-чернокожего, Карлайла. Роджер не смеет противостоять своему соплеменнику. Между тем Карлайл агрессивен и не владеет собой. Он, как видно, и сам устал от разъедающей его, как отрава, ненависти, обращенной на весь мир и ничего не меняющей в его жизни. То шутовски изображая покорность черного лакея, то нахраписто и злобно задираясь, он вынуждает каждого из новобранцев быть его слушателем. И все рассказывает и рассказывает о том, как его с детства топтали, презирали, развращали белые люди...

Только «высоколобый интеллигент» Билли проявляет стоическое терпение перед наскоками Карлайла, пытается его образумить, пускаясь в высокоморальные рассуждения, в которых, однако, есть и оттенок подстрекательства. Именно Билли больше всех раздражает агрессивного рекрута. В конце концов происходит уже давно назревающая драка, и Билли получает от Карлайла удар ножом. Следующий удар достается пьяному Руни, грузная туша которого неожиданно вплывает в казарму...

Роберта Олтмена не было на фестивале в Венеции, но беседа с ним все же состоялась. Находясь на съемках в штате Аризона, Олтмен разговаривал с журналистами по телефону, и его голос, усиленный радиорепродукторами, был слышен на острове Лидо, в отеле «Эксельсиор», в зале, где обычно проходили пресс-конференции. В свою очередь журналисты через переводчика задавали в микрофон вопросы режиссеру. Прежде всего у Олтмена спросили: «Почему вы сняли именно этот фильм?». «Это мой ответ на нынешнюю политическую ситуацию в мире»,— заявил американский кинематографист. В ходе дальнейшей беседы Олтмен еще раз подчеркнул, что его

волнуют существующая в мире напряженность, военные приготовления, гонка вооружений. О том же говорит и отчетливо антимилитаристский фильм Роберта Олтмена.

●

«Мне нравится эта история о неприятии войны и силе человека, рассказанная скупыми словами» — так характеризует итальянский режиссер Джулиана Берлингуэр рассказ писателя Джузеппе Десси, по которому сделан ее фильм «Дезертир». Неприятие войны — главная мысль и самой ленты. Эта картина снова напомнила, что «типологические сюжеты», точнее было бы сказать — известные фабулы, можно наполнять разным, даже противоположным смыслом в зависимости от конкретного исторического материала.

Действие «Дезертира» происходит в 1922 году, когда социальная борьба в Италии резко обострилась. В 1921 году образовалась Итальянская коммунистическая партия, защищавшая интересы трудящихся, но почти одновременно зловещий призрак фашизма обретал плоть реальной политической силы. Хозяева рудников и их вооруженные отряды, показанные в фильме,— это предшественники фашистов и уже официально оформившиеся фашисты (Муссолини пришел к власти в 1922 году).

Фильм Джулианы Берлингуэр проникнут сочувствием к деревенскому парнишке Саверио, дезертировавшему из армии, где его травил офицер. Саверио тайком пробирается домой, в деревню на Сардинии. Его мать, крестьянка Мари-Анджела, прячет сына в горах, в хижине. Саверио мучается здесь от одиночества, страха и холода. Помощь и забота матери не спасают его от болезни и смерти. Здесь же, около хижины, которая служила Саверио убежищем, Мари-Анджела хоронит своего сына.

Тем временем в деревне происходят столкновения между рабочими с расположенного поблизости рудника и фашиствующими молодчиками, нанятыми хозяевами. Камнями и прикладами фашисты забивают насмерть рабочего лидера, друга Саверио. На похоронах Мари-Анджела оплакивает новую жертву...

Фильм немногословен; перелом в сознании пожилой крестьянки, пробуждение в ней социального чувства раскрываются известной греческой актрисой Иреной Папас по преимуществу в мимике и пластике образа и лишь отчасти в поступках героини. Решающий из них — демонстративный отказ Мари-Анджелы прийти на торжество по случаю открытия монумента воинам, погибшим во время первой мировой войны. Торжество устраивают фашисты: их захватнические инстинкты должны, по замыслу организаторов церемонии, получить «благословение» в традиционных, ритуальных формах и быть «одобрены» народом. Мари-Анджела не желает выслушивать милитаристские речи, которые произнесут «причипале» — потому что уже поняла, к т о эти люди, убивающие тружеников в своей стране и жаждущие чужих земель. Крестьянка уходит в горы, чтобы там в одиночестве оплакивать сына...

«Дезертир» (Италия), режиссер Джулиана Берлингуэр

●

XX век знал чуму фашизма и кровавые войны. Но далеко не все способны усвоить суровые и страшные уроки истории. И сегодня есть люди, которые из-за ограниченности, доверчивости или только равнодушия к политической и общественной жизни не в состоянии понять, что угроза ядерной войны, всемирной катастрофы реальна. Планета Земля плывет в космосе, как корабль, и важно, чтобы его пассажиры были честными и мыслящими людьми, способными отстоять мир, свободу, человечность. Такие примерно мысли появляются после просмотра фильма Федерико Феллини «А корабль плывет...»

Действие этой картины разворачивается накануне первой мировой войны, но идеи автора вполне актуальны. В аннотации к фильму, которую он написал сам, Феллини отмечает, что его друзья, успевшие посмотреть ленту, считают, что она внушает зрителю страх. А он, Феллини, надеялся сделать веселый фильм...

Думается, правы и друзья режиссера, и он сам. Трагикомический гротеск — так, вероятно, следует определить стиль этого произведения. В нем действуют персонажи, которые выглядят как ожившие, доведенные до исключительной пластической законченности и выразительности карикатуры. Картина длится два часа двенадцать минут, в ней заняты сто двадцать актеров и массовка, один только список главных действующих лиц занимает в фильмографической справке целую страницу. Однако заметим сразу же, что далеко не все персонажи выведены карикатурно: матросы, механики, кочегары, обслуживающие корабль, пассажиры, занимающие не роскошные каюты, а палубные места, выглядят обыкновенными людьми, способными вызвать к себе симпатии.

Внутренняя тема картины «А корабль плывет...» продолжает отчасти ту, что была заявлена в «Репетиции оркестра». Там музыканты, поглощенные собственными раздорами, долго не замечают, что некие внешние силы готовят им катастрофу. В новом фильме поначалу происходит нечто похожее.

...На корабле совершают вояж по Средиземноморью пассажиры, многие из которых — оперные певцы, оркестранты, представители театральной администрации. Примечательно, что они, кажется, собрались со всего света: певцы из «Ла Скала», директора «Метрополитен-опера», Венской оперы, театра «Ковент Гарден». Здесь же на корабле — титулованные лица: герцог, граф, принцесса — из Австрии, Германии, Италии. Наконец, еще один слой — финансовая олигархия и правительственные верха: банкиры и министры из разных государств. Толпа же, табором расположившаяся на палубе,— сербские крестьяне и рыбаки, что, как выясняется дальше, немаловажно.

Вот певцы из «Ла Скала», постоянно интригующие, тщеславные, завистливые. На лице стареющей примадонны как бы навсегда застыло выражение брезгливого высокомерия. Ее сольное выступление вызывает смех в одной из самых сильных сцен, когда певцы, знакомясь с устройством корабля, приходят в машинное отделение. Потные, перепачканные угольной пылью кочегары уважительно просят синьору спеть им что-нибудь, и она, вздымая мощную грудь, заводит не песню, не арию, а фиоритуру, украшающую, по-видимому, ее коронную партию. Едва умолкает этот неожиданный каскад звуков, как вперед выступают фатоватые тенора — и каждый певец старается взять еще более высокую ноту, чем его предшественник. Этот дикий концерт завершает бас, демонстрирующий свои пассажи. Вокалисты расположились вверху на специальной лесенке. Кочегары смотрят на них снизу и слушают издалека. Певцы, соревнуясь в мастерстве, умудряются застывать в полной неподвижности на этой необычной эстраде и одновременно быстро, ревниво оглядывать друг друга. Феллини едко высмеивает нравственное убожество и полнейшую самоизоляцию от реальной жизни тех, кто почитают себя носителями высокой культуры.

Не менее зло издевается режиссер над внутренней пустотой и развращенностью финансовых тузов и титулованной знати. Вот один из пассажиров-аристократов, герцог — гигантское рыхлое существо неопределенного возраста и пола: над тучным, буквально колышущимся

«А корабль плывет...»
(Италия),
режиссер
Федерико Феллини

туловищем возвышается маленькая, тщательно причесанная головка, женоподобное лицо имеет ярко-розовый цвет. Герцог внушает почтительный страх окружающим: даже капитан корабля заискивает перед ним с лакейской угодливостью. Ближе к финалу фильма герцог появляется в военной форме — и все вокруг цепенеют...

Война входит в сюжет как катастрофа, надвигающаяся извне, неумолимо и стремительно она вторгается в жизнь пассажиров. На безмятежной глади моря неожиданно появляется австро-венгерский броненосец. С броненосца требуют выдачи сербов[2]. На том же настаивает и герцог. Итальянское корабельное начальство подчиняется: сербов под конвоем изгоняют с корабля, они отплывают на шлюпках. Между прочим этому предшествует длинная сцена, в которой музыканты, еще не зная будущего, «нисходят» до простых людей на палубе. Сначала из зала роскошного ресторана сербам вывозят на столике торт. Потом, под звуки то оперного оркестра, то народных инструментов, происходит что-то вроде всеобщего праздника, когда в пляс пускается даже сама примадонна. Но те же самые певцы покорно молчат, когда сербы покидают корабль.

Вскоре судно дает течь и начинает заполняться водой. В «Репетиции оркестра» музыканты, заметив наконец металлический шар, разрушавший стены часовни, приходили в ужас. В картине «А корабль плывет...» пассажиры, теряя всякую респектабельность, впадают в панику. Если в прежнем фильме оркестранты, послушные палочке дирижера, начинали в конце снова играть, то в финале новой картины все поют. Надо ли понимать это как оптимистическое иносказание, как знак веры в то, что у человечества все же есть будущее? Нет, скорее, здесь читается мысль о безграничной и опасной самонадеянности, которая, увы, свойственна многим людям, живущим в сегодняшнем неспокойном мире.

Заметим теперь, что трагикомическая кинофреска Феллини с ее условным сюжетом и причудливо-условными образами начинается, как ни парадоксально, с большого эпизода, стилизованного под хронику начала века. Имитированы царапины на пленке, пятна от сырости, отличительные особенности и общий характер подобных сюжетов: убыстренные

[2] Как известно, в начале первой мировой войны Италия сохраняла нейтралитет, лишь позднее выступив против Австро-Венгрии, напавшей на Сербию. Предполагается, что зритель это знает.

движения людей, выходящих из экипажей на пристани в Неаполе, чопорность поведения пассажиров, которые поднимаются по трапу на борт «Глории Н.», зная, что их запечатлевает на пленку оператор, и непрезентабельный вид тех, кто об этом не подозревает... В кадр попадают нахальные мальчишки, они выскакивают перед аппаратом, чтобы помахать рукой или скорчить рожу... Наконец, становятся слышны отдельные реплики, изображение обретает цвет.

Ощущения неорганичности перехода, стилистического отторжения этого эпизода от всего, что далее имитирует оперу, отнюдь не возникает: фильм един в его строении. Федерико Феллини сумел найти некие общие художественные принципы, объединяющие столь разные явления искусства, как ранние киноленты и оперное зрелище. Он связал их, подчеркнув неуловимую комичность, чрезмерность и, если угодно, наивность того, что составляет их действенный сюжет и зрелищную сторону. Наивность старой «хроники», запечатлевшей отплытие корабля, наивность его пассажиров, с которыми мы потом познакомимся ближе, трактуются на экране как нечто смешное и одновременно пугающее... Надо ли говорить, что социальная наивность и политический инфантилизм сегодня нетерпимы более, чем когда-либо прежде. Ядерная война действительно может стать всемирной катастрофой: возможный агрессор плывет на том же корабле — он живет на планете Земля. Нельзя дожидаться, покуда чудовищный шар проломит потолок над головой или корабль даст течь и пойдет ко дну...

●

В жанре семейной хроники поставил свой новый фильм «Фанни и Александр» режиссер Ингмар Бергман. Длительность демонстрации полного варианта этой картины — пять часов сорок минут, хотя по телевидению уже демонстрировалась сокращенная версия.

В книге «Шведский фильм. 1983», предложенной журналистам в Венеции, опубликована фотография маленького Ингмара Бергмана, а рядом — портрет десятилетнего Александра из последней ленты режиссера, призванные убедить (и убеждающие!) в их сходстве. Тот же пытливый, серьезный взгляд, те же припухшие губы и нежность доверчивого, беззащитного лица, тот же, наконец, костюм — темная матроска с белыми кантиками... Однако Бергман на пресс-конференции объяснял собравшимся, что картину «Фанни и Александр» нельзя считать в строгом смысле слова автобиографической, что здесь передано, скорее, его, автора, мироощущение в пору юности. И еще режиссер сказал вот что: «Я люблю жизнь, я рад, когда вижу эмоциональных людей. Однако каждую неделю, нет, даже каждый день и час я испытываю страдание при виде жестокости. И эта радость, и эти муки составляют мое существование». Трудно, пожалуй, точнее определить и то впечатление, которое производят события, разворачивающиеся в фильме «Фанни и Александр».

Нравственная состоятельность взрослых здесь поверяется самочувствием детей — Александра и его восьмилетней сестренки Фанни. При этом радости детей и их горести, а соответственно и авторское сострадание к старшим или презрение к ним излучаются с экрана поочередно, волнами. Смена их кажется неожиданной и более всего, пожалуй, поражает в самом начале. Картина открывается сценами ничем не замутненного семейного праздника по случаю рождества 1907 года. Панорама по анфиладе комнат большого богатого дома, и наконец — великолепная гостиная, где на столе красуются аппетитные яства. Веселое застолье, возглавляемое старой Хеленой Экдаль, безмятежность улыбок, белоснежные наколки и фартучки горничных, вишнево-красное, алое, оранжевое, желтое и, наконец, золотое — от симфонии света, излучаемого сияющими свечами, которым нет числа... Вот что мы видим на экране, ощущая почти физическое тепло, источаемое изображением.

Но детей скоро проводят в спальню, чуть позже и взрослые разойдутся по своим комнатам, а нас оставят свидетелями сексуальных забав фатоватого и страдающего импотенцией Густава Адольфа, одного из сыновей Хелены. Этот дурак и краснобай, удачливый бизнесмен и полное ничтожество, тщетно пытается удов-

«Фанни и Александр» (Швеция), режиссер Ингмар Бергман

летворить свою похоть то с горничной, то с женой. В это время в другой комнате его брат Карл изливает в пьяных слезах раздражение от несостоявшейся судьбы и вечной нужды в деньгах своей рано увядшей жене — терпеливой и постной Лидии. Лидии, которую Карл ненавидит и от которой он же ждет сочувствия. Только третий сын Хелены — Оскар, актер, и его жена Эмилия, тоже актриса (это родители Фанни и Александра), предстают пока нормальными людьми, не извращенцами, не неврастениками...

Сюжет фильма насыщен множеством литературных реминисценций. Не случайно Оскара поражает инсульт во время репетиции «Гамлета», в котором он играл роль призрака, тени отца Гамлета. Вскоре Оскар умирает, а епископ Вергерус — главное лицо на похоронной церемонии — добивается расположения Эмилии, которая год спустя выходит замуж за Вергеруса и переезжает к нему в дом вместе с детьми.

Ничто, пожалуй, не показано в картине более детально и психологически впечатляюще, чем те нравственные и физические муки, которым подвергает епископ детей. Мы видим дом, где решетка красуется на окне той комнаты, куда заточили Фанни и Александра. Видим ритуал неспешного, со вкусом, избиения Александра специальной тростью с удобной для палача круглой ручкой на конце. Епископ избивает мальчика сам, он же лично ведет «предварительное следствие» и допросы, не повышая голоса, медленно расхаживая по комнатам, наслаждаясь абсолютной властью над маленькими жертвами. «Методическое насилие» — так определил Бергман в одном из своих интервью ту систему воспитания, кото-

рая господствовала в «верхних слоях среднего класса» шведского общества, то есть в обеспеченных буржуазных семьях в начале века. Режиссер рассказывает о тех судилищах, которые переживал в детстве в отцовской комнате, где сам должен был по ритуалу взять трость, подать ее отцу, а потом лечь и терпеливо снести экзекуцию. «Наше воспитание прочно базировалось на том, что ты должен быть унижен. В самом деле, общество в целом было организовано так, чтобы всякий имел возможность бесконечно унизить кого-то другого. Возьмите, например, шведско-лютеранское признание греха: «Я грешный, в грехе рожденный, грешивший все дни свои...» Это ли не ужасающая форма самоунижения!» [3] Ребенок воспитывался в сознании греха и неискупимой вины перед школой, семьей, родителями, богом...

Обращаясь к сегодняшнему дню, Бергман говорит: «Я считаю, что ритуальные унижения в обществе ныне такие же, даже более изощренные, чем прежде. Они теперь не столь очевидны именно потому, что стали изощреннее, чем пятьдесят лет назад».

Конфликт между младшими и старшими, между дочерью, всю жизнь страдавшей от отсутствия материнской ласки, и эгоистичной матерью был показан в прежней работе Бергмана «Осенняя соната». Безжалостный рационалист, которого, кстати, тоже звали Вергерусом, появлялся в фильме «Лицо». В картине «Фанни и Александр» прежние мотивы соединились и укрупнились в образе епископа — отчима детей и доктринера от религии. Его монотонный голос, тонкие губы и крысиный взгляд замораживают любое живое движение, его угрюмые холодно-бесстрастные суждения мертвят любую мысль. «Я убью тебя», — бессильно грозит ему Эмилия, сознавая свою обреченность. Но в ход событий вмешиваются сами авторы, уготавливая мучителю страшную казнь. Полоумная управительница дома Вергеруса нечаянно переворачивает керосиновую лампу — и епископ сгорает заживо.

Эмилия успевает ускользнуть перед самым началом пожара. Ее дети были спасены еще раньше, их выручил из плена старый Исаак Якоби, один из главных героев этого фильма. Мы знакомимся с ним в первой же сцене: на семейном празднике по случаю рождества Исаак занимает место рядом с хозяйкой дома Хеленой Экдаль на правах ее верного возлюбленного и друга. В темном лапсердаке, в неизменной ермолке, из-под которой висят кудрявые, поседевшие пейсы, пушисто обрамляющие его доброе, круглое лицо, Исаак Якоби появляется в решающие моменты сюжета, чтобы вразумить и утешить. Выручив детей, он тайно привозит их к себе в квартиру, примыкающую к принадлежащему ему антикварному магазину. Устроив на диване Александра, Исаак читает ему что-то из Торы, кажется Исход. Широко раскрытые глаза Александра обращены к лику мудреца. Живое воображение ребенка рисует описываемые в книге сцены, они предстают на экране. Измученные гонениями со стороны египетских фараонов, евреи уходят в поисках земли обетованной. Среди страдающих от жажды и голода Александр видит и себя. В конце концов и он обретает спасение...

По Бергману получается, что маленький Александр, не найдя истины в лоне одной религии, догматизированной и превращенной в средство унижения личности, может обрести ее, обратившись к другому религиозному учению. Именно так выглядит в фильме переход от христианства к иудаизму. Однако с подобным выводом согласиться невозможно. Из системы буржуазных отношений и порожденной ею системы воспитания вряд ли можно найти выход, апеллируя к любой религии. Авторская мысль здесь столь же неубедительна, как и сам образ Исаака Якоби, богатого лавочника, выведенного чуть ли не апостолом нравственности. Как и в некоторых других своих картинах, Ингмар Бергман в «Фанни и Александре» предлагает, в сущности, не решение затронутых им важных проблем, а иллюзию решения. С другой стороны, наивно, наверное, было бы ожидать, чтобы Бергман требовал сломать самый буржуазный строй с его мето-

[3] Здесь и далее высказывания зарубежных кинематографистов даются по информационным материалам, предоставленным в распоряжение представителей прессы дирекцией фестиваля.

дическим насилием над личностью. Оценим в его фильме другое: откровенное изображение буржуазной семьи и ее нравов, продолжающее линию критического реализма, важную и решающую в творчестве этого крупного и противоречивого мастера.

●

Насилие над личностью в буржуазной семье, как показано это у Ингмара Бергмана, изощренно скрывается от посторонних глаз. Но вот другой фестивальный фильм — «Зелиг» Вуди Аллена (США); в нем рассказано о таком унижении человеческого достоинства, когда личность вообще перестает существовать, превращаясь в живой фантом, дышащую глину, из которой общество вольно лепить любую фигуру. И скрыть это невозможно. «Зелиг» построен в форме притчи, то есть в жанре, склонном к дидактике и предполагающем четкое нравственное назидание. Однако сразу скажу, что у Аллена вывод из истории о человеке-хамелеоне, не имеющем собственной определенной внешности и сразу уподобляющемся всякому, с кем он входит в контакт, прямо противоположен тому, какой можно было ожидать.

«Зелиг» — очень смешная комедия. Я смотрела ее в зале «Вольпи», отведенном для киноведов и критиков, заполненном публикой, достаточно искушенной и обычно скупой на внешнее проявление эмоций. Но даже эти люди хохотали и стонали, вытирали слезы, съезжали с кресел, заходясь от смеха. Сделана картина мастерски. Америка 20-х годов (время начала действия ленты) представлена подлинной хроникой и хроникой мнимой; при этом стиль «ретро» выдерживается не только благодаря черно-белому изображению, но и за счет тщательно имитированного характера звучания телефонов, граммофонных пластинок и прочей техники того времени. Даже сами диалоги словно бы зафиксированы старыми звукозаписывающими устройствами.

Леонард Зелиг — выходец из актерской семьи; семья представлена в фотографиях и любительских фильмах. Зелиг страдает невиданной психической аномалией: он целиком потерял самого себя. В негритянском джазе он — темнокожий тромбонист с вывернутыми губами, в спортивных соревнованиях — гигант, весящий более 110 килограммов, в лирической истории с женщиной из индейского племени — вождь с чеканным профилем и перьями, украшающими голову. Этот супершизофреник становится вскоре и «суперзвездой». Игрушки, изображающие многоликого человека-хамелеона, продаются повсюду в Америке, в моду входят шляпки и платья с украшениями в виде ящерицы, танец «хамелеон» танцуют негритянские детишки в грязных подворотнях и посетители изысканных салонов.

Между тем талантливый ученый (точнее — талантливая, поскольку это молодая женщина — Эдора Флетчер, чью привлекательность не могут скрыть ни унылые очки, ни прическа старой девы) берется вылечить Зелига. На первых порах дело осложняется тем, что Зелиг пытается перевоплотиться в саму Флетчер. Но та не отступает — и пациент в конце концов выздоравливает. Зелиг окончательно принимает привычный облик Вуди Аллена, играющего эту роль, осознает автономность своей личности и ответственно заявляет Эдоре: «Я люблю вас».

Между тем общественность начеку. Женская организация, которая блюдет нравственность и требует того же от всей страны, разыскивает особ, с которыми прежде, в период хамелеонства, встречался Зелиг. Матроны разного цвета кожи и социального положения, указывая на своих шустрых ребятишек, удостоверяют: «Это дети Зелига!» Зелиг становится еще большей знаменитостью. «Матримониальный феномен!» — вот что сказано о Зелиге в крупных заголовках газет. Скандал разрастается, задуманный брак с Эдорой Флетчер расстраивается. И Зелиг, снова впав в хамелеонство, исчезает из поля зрения общественности, чтобы вынырнуть... в фашистской Германии. Следуют документальные кадры с фюрером, произносящим речь, и технически убедительно «вживленным» в них Зелигом в форме гитлеровского офицера. Стечение обстоятельств заставляет Зелига покинуть Германию и вернуться в Америку, где он наконец получает возможность сочетаться закон-

ным браком с Эдорой Флетчер и зажить счастливо...

Метафора хамелеонства, известная по литературе и искусству многих стран, развернута здесь, как уже говорилось, в новую притчу. Примечательно, однако, авторское отношение к подобному герою. Смех над ним нигде не переходит черту, за которой кончается дружелюбие. Обретая свое «я», Зелиг становится невысоким очкариком с близко посаженными глазами и тихим голосом. Он не способен никому причинить никакого вреда. О его осуждении в фильме не может быть речи.

Хамелеонство всегда традиционно стояло рядом с такими понятиями, как конформизм, суть человека-перевертыша, двурушника. Фильм «Зелиг» этого не отрицает, просто здесь выбран иной угол зрения: то, что традиционно считалось и считается пороком, здесь представлено своего рода талантом, позволяющим в любой ситуации выжить и в конце концов преуспеть. «Хамелеон», конечно, приспособленец, но автор выводит его обаятельным проказником и взирает на него с всепрощающей улыбкой. В этой улыбке есть даже что-то вроде восторга: Зелиг из тех, кто в воде не тонет и в огне не горит. Всегда вывернется, подстроится, приноровится, перелицуется, уподобится. Да так, что станет везде своим. Герой да и только!

...Личность и общество. Человеческая судьба и история. Фильмы фестиваля еще раз подтвердили, сколь различным, даже противоположным может быть их толкование. Если социальная незрелость и нравственная слепота в фильмах Олтмена, Феллини, Бергмана осуждены, если способность человека к самостоятельным поступкам, защищающим добро и справедливость, определены высокой ценностью, то в картине «Зелиг» мы встречаемся с явно благодушным авторским отношением к герою, способному превратиться в кого угодно. Даже в фашиста...

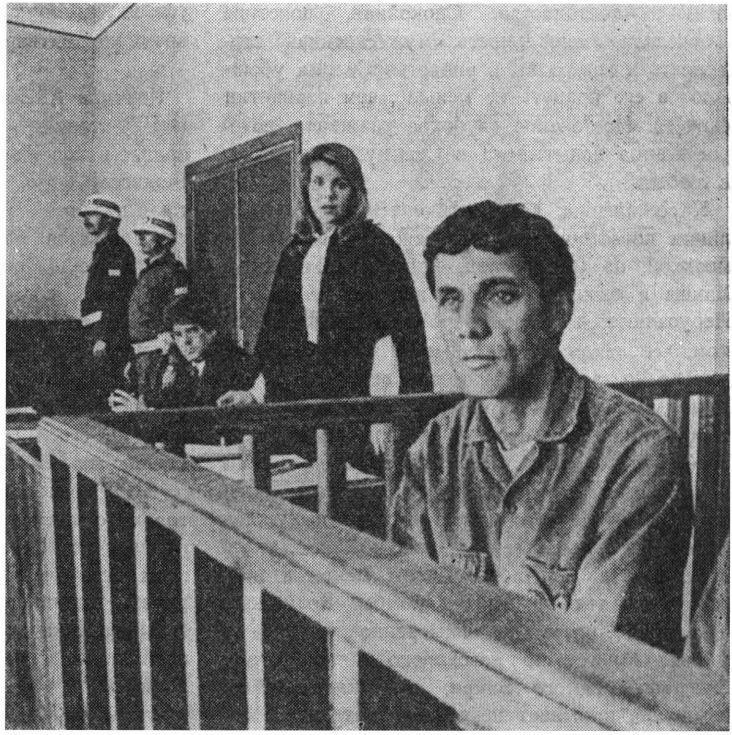
●

По-разному преломлялись в зеркале фестивального экрана «Венеции-83» события из жизни современного мира. К одной из наиболее жгучих проблем сегодняшнего дня, к судьбе палестинского народа, обратился режиссер Коста-Гаврас в фильме «Ханна К.» (Франция).

Героиня фильма — адвокат Ханна Кауфман — работает в юридической конторе профессора Левенталя в Иерусалиме. Точнее, она недавно получила здесь место. Потому что Ханна, еврейка, родившаяся и выросшая в США, а потом, после замужества, жившая во Франции, приехала в Израиль всего несколько лет назад. Муж Ханны, Виктор, остался в Париже. Супруги расстались, но официально не разведены. Виктор продолжает любить Ханну. Светлые волосы, свободно падающие на плечи, чуть скуластое лицо, голубые глаза, крепкая, ладная фигура — такова эта женщина, сохранившая в свои тридцать пять лет непосредственность и прямодушие юности, то есть те черты, которые ее коллеги в Иерусалиме сочтут вскоре наивностью, а потом и вовсе непростительной глупостью...

Первое дело, которое получает Анна, — защита подсудимого Селима Бакри, обвиняемого в нелегальном пересечении израильской границы. Этот высокий, худощавый парень, с лица которого ни на минуту не сходит выражение печали и отрешенности, снова и снова возвращается в бывшую палестинскую деревню, где умерла его мать, где погиб от руки израильской солдатни его отец, где многие дома превращены в руины. В деревню, само название которой теперь предано забвению. Когда адвокат Ханна Куафман тщетно попытавшись найти деревню на карте, спрашивает на загородной дороге у патрульного, где может быть Куфар Романе, тот говорит, что никогда ничего о таком селении не слышал. «Но оно стояло здесь много веков», — недоумевает Ханна. «В те времена я здесь не служил!» — шутит в ответ израильский Скалозуб. Да, они тогда еще не патрулировали здесь, и на месте палестинской деревни, где родился Селим Бакри, еще не было создано киббуца со своим названием.

После суда Селима Бакри выселяют из страны. Однако вскоре он возвращается в родные края, оккупированные израильтянами, и солдаты, взрывающие дома в пустой деревне,



«Ханна К.» (Франция), режиссер Коста-Гаврас

обнаруживают палестинца в колодце, где он прятался. Его вновь арестовывают и сажают в тюрьму. Бакри, которого ждет суд, объявляет голодовку и просит Ханну Кауфман быть его адвокатом.

Ханне приходится еще глубже вникать в обстоятельства дела. И оно захватывает ее все больше. Другие юристы из конторы Левенталя склонны думать, что упрямый палестинец, бессмысленно подвергающий себя опасности, не совсем нормальный. Ханна же открывает в неодолимой тяге Селима к отчему краю святое чувство. Душа этого человека устроена так, что он не может жить без родины. Ханна окончательно убеждается в том, что Селим Бакри — не преступник, а жертва. Но тогда она по логике должна выдвинуть обвинение против тех, кто превратил его в вечного изгоя.

Профессор Левенталь и другие коллеги настойчиво требуют, чтобы Ханна официально отказалась защищать палестинца. Ее предупреждают, что она вообще лишится работы, если будет так «антипатриотически» себя вести. Ханну пытаются запугать: неизвестные лица звонят ей домой по ночам, оскорбляют, грозят, что еврейку, которая «спит с палестинцем», не ждет ничего хорошего.

Между тем Ханна, узнав, что ее подзащитный в тюрьме истощен голодовкой и близок к смерти, совершает новый поступок: она берет заключенного на поруки и устраивает его у себя в доме. Палестинца отпаивают бульоном, ставят на ноги. Сначала он живет в гараже, потом ему позволено перейти в комнаты. Мухамед Бакри, исполняющий роль Селима Бакри (на пресс-конференции актер сказал: «Я воплотил в этом образе свою судьбу»), показывает нам человека, который ни при каких обстоятельствах не теряет чувства собст-

венного достоинства. Спокойная, поистине стоическая сдержанность, мужественная терпимость к невзгодам и упорство Селима убеждают в его правоте не меньше, чем перипетии сюжета. Постепенно глубокое уважение, которое Ханна испытывала к Селиму, перерастает в любовь.

К сожалению, четко прочерченная основная линия повествования дополнена слишком громоздкой, на мой взгляд, историей отношений Ханны с бывшим мужем, навещающим ее в Иерусалиме, и с прокурором Джошуа Херцохом, человеком деспотичным и злым, который тщетно пытается уговорить Ханну стать его женой. Именно Херцох, узнав о террористической акции, только что совершенной некой таинственной группой, вызывает в дом Ханны полицию с требованием арестовать палестинца, после чего Селим Бакри вынужден скрыться. Зритель так же, как и Ханна, не узнает, был ли причастен Селим Бакри к происшедшему где-то взрыву бомбы. Возможно, некоторая неясность намеренно введена в фильм. Многое не договорено и по поводу биографии самого Бакри, хотя картина, несомненно, вызывает искреннее зрительское сочувствие к этому человеку и его соотечественникам.

В финале Ханна снова остается одна. Раздается звонок. Сначала женщине кажется, что это опять телефон, что ей предстоит выслушать очередную угрозу. Нет, звонят в дверь. Ханна сжимается в комок, потом поднимает голову, твердо шагает к двери и распахивает ее. На пороге она видит не грабителей или насильников, а угрюмых полицейских, которые в упор глядят на Ханну, как на врага. Можно понять, что защитнице палестинца эта встреча с вооруженными представителями власти не сулит ничего хорошего. Долгая немая сцена, завершающая фильм, воспринимается как символическая.

В государстве, в котором экспансия и насилие — узаконенные методы внешней политики, попрание прав собственных граждан вполне закономерно. Страна, которая угнетает другие народы, не может быть по-настоящему свободной. История травли адвоката Ханны Кауфман, которую поведал нам Коста-Гаврас, вновь это подтверждает.

●

Картина Александра Клюге «Власть чувств» (ФРГ) также затрагивает одну из важных проблем современной международной жизни. Режиссер объяснял свой замысел так: «Я считаю, что все происходящее на планете, все, что движется, обусловленно чувствами...» Причем это суждение относится и к биографиям отдельных людей, и к судьбам целых народов, и к событиям всеобщей истории, включая вторую мировую войну. Противопоставить этому сегодня, как считает Клюге, нужно контроль над необузданными чувствами, которые, по его мнению, являются причиной безрассудных действий.

Итак, человеческие чувства определяют историю общества. Такое толкование способно вызвать улыбку у людей, стоящих на позициях исторического материализма. Однако обратим внимание на другое обстоятельство. В обстановке милитаристского психоза, когда агрессивный курс и безрассудство западных политиков создают реальную угрозу миру, мысль Александра Клюге о страшной силе темных чувств и о катастрофических последствиях, к которым они могут привести, если дать им волю, обретает особую актуальность.

Фильм Клюге открывается долгим красивым планом. Замедленная съемка позволяет наблюдать, как из густой тьмы на фоне постепенно светлеющего неба проступают величественные очертания современных зданий. Изысканность, легкость и геометрическая строгость сегодняшней архитектуры гармонично соединяются с красотой летнего рассвета, купами деревьев, стройной шеренгой обступивших шоссе, крохотными, какими они кажутся издалека, автомобилями, чьи фары поначалу в ночной мгле выглядят снующими взад-вперед светлячками.

План не впрямую связан с дальнейшим действием, как, впрочем, не связаны единой фабулой и все одиннадцать эпизодов этого «авторского», как его определяет сам режиссер, фильма. «Если вы попытаетесь слушать

«Жизнь — это роман» (Франция), режиссер Ален Рене

музыку одним разумом, вы немногого достигнете», — предупреждает Александр Клюге, имея в виду, что к фильму нельзя подходить с обычными мерками. Действительно, картина не имеет традиционной, поддающейся пересказу связной фабулы. Но она претендует на внутренний эмоциональный сюжет. В эпизодах принимают участие вымышленные персонажи: репортер, обвиняемая в суде, руководитель брачного агентства, отвергнутая возлюбленная, капитан пожарной команды, люди из мира кино, радио, телевидения, политики. Они комментируют происходящее или предстают героями документальных фрагментов, где показаны факты их собственной биографии. Действие перемежается сценами из классических опер в исполнении певцов франкфуртского театра.

Вот один из придуманных эпизодов — «Выстрел», где предстает «обвиняемая в суде». Мы видим на скамье подсудимых женщину средних лет с вульгарным, ожесточенным и все-таки беспрерывно притягивающим взгляд лицом. Из диалогов становится ясно, что она, измученная нуждой и тяготами жизни, дойдя до исступления, выстрелила из винтовки в своего мужа. Обстоятельства заставляли их расстаться, а она этого не хотела. Мстя всему миру, в слепом отчаянии женщина стреляла в единственного человека, который мог быть ей опорой, но которого жизнь отнимала у нее. Судья пытается выяснить мотивы убийства, а они совсем не традиционны, ненависти к мужу подсудимая не испытывала. Она ничего толком не может объяснить, она лишь рассказывает о случившемся.

Судья не отступает, и под градом его вопросов женщина у нас на глазах снова доходит до исступления. Между тем свирепеет и судья. Рационалист, ограниченный железными канонами здравого смысла, он сбивается с мысли из-за «тупоумия» подсудимой, он раздражается. Демонстрируя при каждом вопросе вещественное доказательство — винтовку, судья, теряя над собой контроль, берет в конце концов оружие так, как это может сделать убийца, и, прицелившись в обвиняемую, щелкает затвором. Нет, он не стреляет, но он готов это сделать...

Конечно, этот эпизод имеет свой смысл в общем контексте фильма, где речь идет, по

выражению Александра Клюге, о «реконструкции чувств». Начальный кадр, показывающий новый район во Франкфурте-на-Майне, должен, как полагает режиссер, натолкнуть зрителя на мысль, что, подобно архитектуре, должны быть облагорожены, приведены в гармонию и человеческие чувства.

Однако фильм построен столь сложно, что вряд ли он будет доступен широкому зрителю. Монтируя в единое целое весьма разнородный материал, режиссер рассчитывает, что зритель сможет определить в каждом фрагменте опорные моменты. (Или, воспользуемся термином С. Эйзенштейна, «смысловые доминанты».) Зритель призван самостоятельно связать их воедино, постигая образную идею художника. Но далеко не в каждом фрагменте ударные смысловые моменты выявлены и акцентированы самим автором. Вот почему течение ленты местами выглядит калейдоскопичным, связующие смысловые нити слабеют, исчезают.

Вместе с тем это произведение, навеянное общественно-политической атмосферой в сегодняшней ФРГ, имеет для самого автора принципиальное значение. В тексте Александра Клюге, предложенном представителям прессы в Венеции, сказано: «Когда я начинал фильм, Шмидт был у власти. Теперь, когда фильм вышел, мы имеем правительство, которое кажется выходцем из далекого прошлого. Некоторые члены этого нового правительства недавно блеснули такими ограничительными мерами, которые могут увести «новое немецкое кино» в сторону, сделать обманывающим зрителя средством массовой информации... Двадцатипятилетнее развитие «нового немецкого кино» может приостановиться». И далее: «Я предложил свой фильм для показа в Венеции в надежде, что европейские режиссеры, собравшиеся здесь, окажут открытое сопротивление убийцам кино как в сфере политики, так и в области массовой информации. Убийцам, которые в различных европейских странах нетерпеливо дожидаются того, чтобы взять верх. Мы намерены приложить все наши силы, чтобы остановить их».

В этих словах прогрессивного художника, одного из основоположников «нового немецкого кино», представители которого немало способствовали упрочению тенденций критического реализма в экранном искусстве ФРГ, звучат решимость и призыв к солидарности.

●

Как же откликается на этот зов режиссер, творчество которого в свое время представляло «новую волну» в кино Франции? И другой французский художник, прославившийся картиной «Хиросима, моя любовь»? Если судить по новым фильмам Жан-Люка Годара и Алена Рене, показанным в Венеции, давние устремления ими позабыты.

«Жизнь — это роман» Алена Рене — картина легкая, с замысловатым, но, как мне показалось, ни на что не претендующим сюжетом. Действие начинается в роскошном парке, где группа аристократов слушает напыщенную речь графа Мишеля Фербека о задуманном им «Храме счастья». Как мы узнаем из дальнейшего, первая мировая война помешала построить замок. Сообщение о войне здесь ничего не значит, кроме перерыва во времени — сюжет перескакивает в 1982 год. Строительство замка завершено. Нам позволено в него войти и лицезреть две параллельно развивающиеся истории. «Переживания из жизни великосветского общества» продолжаются и в наши дни. Нынешние аристократы приезжают в замок, чтобы стать участниками сеанса то ли гипноза, то ли чего-то в том же роде. Гипнотизер — назовем его так — заставляет собравшихся переодеться в туники, нашептывает им свои заклинания. Какие-то восточные люди в атласных халатах приносят напиток зеленоватого цвета, попробовав который, все погружаются в сон; спящих окуривают благовониями. Проснувшись, гости образуют живописную композицию: каждый мужчина находит себе женщину, и они, обнявшись, предаются тихим ласкам. Драматичность финала состоит в том, что одна из женщин потихоньку выплеснула напиток и поэтому продолжала бодрствовать. Между тем как ее муж, по-видимому, принял чрезмерную дозу «волшебного» зелья и заснул навсегда. Женщина заламывает руки, гипнотизер не

«Имя Кармен» (Франция), режиссер Жан-Люк Годар

знает, как поступить с трупом, но сюжет на этом прерывается...

Одновременно в том же замке организован «экспериментальный коллеж». Градостроители, антропологи, художники, врачи и даже священники проводят в Храме счастья свой осенний отпуск. Их задача состоит в том, чтобы подискутировать на тему «просвещение посредством творческой фантазии». Не буду пересказывать их убогие «этюды», порожденные вялой фантазией, их мелкие склоки, претензии на лидерство, не буду описывать их любовные утехи. Кончается отпуск, кончается вся эта суетная, анекдотичная, непонятно для чего поставленная картина... Сложный «авторский фильм»? Для этого он слишком элементарен, лишен каких-либо серьезных мыслей. Коммерческий фильм? Но для этого он слишком жеманен, и сюжетец, извините, слабоват. Что же это?... Дай ответ! Не дает ответа...

●

Картина «Имя Кармен» была сопровождена самой короткой из всех аннотаций к фильмам фестиваля: «Все знают имя Кармен. Все знают музыку, во всяком случае, Бетховена, Бизе, Тома Вейтса. Жан-Люк Годар». Все правильно: в долгих предваряющих разъяснениях этот фильм не нуждается. И в картине наличествует только и именно то, что «все знают». Действие происходит в наше время. Некая банда террористов собирается ограбить банк. Толстая девка в мужской шляпе отвлекает внимание полицейского, покуда остальные проникают в помещение. Полицейский бежит за ними в вестибюль, хватает попавшуюся ему под руку девицу, уже другую, субтильную и длинноволосую. Он пытается вырвать у нее оружие, валит ее на пол и... впивается в нее долгим поцелуем. Захватив деньги, шайка, а вместе с ней и влюбившийся в Кармен (так зовут девицу) полицейский, уезжают. Поселившись в дорогом отеле, они занимаются тем, что пересчитывают ассигнации и строят планы будущих грабежей.

Тем временем полицейский (его зовут Джозеф) устраивает Кармен сцены ревности. Она же к нему заметно охладела и теперь дразнит несчастного, вызывающе флиртует с официантом, который приносит им напитки в номер.

Когда шайка затевает новую аферу, Джозеф, испытывающий очередной приступ ревности, стреляет в Кармен. Девушка красиво падает на дорогой ковер.

Удивительно, что страсти здесь «рвут в клочья» люди, которые выглядят совершенно бесчувственными. Стертое, хотя и смазливенькое, лицо полицейского мало что выражает, кроме легкого недоумения. Кармен мрачна и постоянно смотрит исподлобья, совершенно независимо от того, чем она занимается — грабежом или любовью. Впрочем, не это здесь главное: красив отель, отлично меблированы комнаты. Есть на что посмотреть!

А кроме того, звучит прекрасная музыка. Струнный квартет играет Бетховена, и эти кадры «прошивают» всю картину. Дань моде? Некие остатки из арсенала усталого, выдохшегося формализма? Или, наоборот, приветственный жест в сторону серьезного искусства? Трудно сказать, потому что музыканты и шайка грабителей сосуществуют в фильме только потому, что так захотел режиссер.

А авторские намеки на то, что Кармен и та, толстая в шляпе, — современные террористки, и потому, мол, в фильм вошла вместе с ними и общественная проблематика? Тщетные это намеки, несостоятельные: живая многотрудная жизнь и претенциозная экранная банальность и рядом не стоят. Как говорила героиня одного из фильмов Феллини: «Эй, вы, фанатички! Смотрите, где вы, а где я...»

Самое любопытное, что именно картина «Имя Кармен», а никакая другая получила приз «Золотой лев». В итальянской печати, дружно разругавшей и высмеявшей новый фильм Годара, промелкнуло объяснение этого факта. Президент жюри основного конкурса «Венеция-83» Бернардо Бертолуччи принадлежит к тому поколению режиссеров, которое воспитывалось на фильмах французской «новой волны». Кстати, на фестивале в Венеции показывался фильм Годара «На последнем дыхании», сделанный в 1960 году. Зал был полон, те, кто опоздал, не смогли войти: негде было даже стоять. Это произведение продолжает волновать, в то время как сам художник с тех пор прошел сложную эволюцию. От реалистических обличений периода своей кинематографической молодости — к леворадикальным позициям, к отрицанию средств игрового кино, влючая сюжет и монтаж. Но крайности сходятся. Сегодня Годар ставит развлекательную картину, где сюжет соткан из мотивов, которые «все знают»: грабеж, убийство из ревности, раздевания и т. д. Трудно понять решение жюри, которое, видимо, в память о заслугах Годара двадцатилетней давности предпочло не заметить, что «Имя Кармен» — одна из самых слабых лент в основной программе фестиваля.

Да, «парад звезд» в Венеции 1983 года оказался нестройным. Но ведь все познается в сравнении. Картина с порочной идеей, где авторское умиление вызывает конформист, ленты-подделки, лукаво имитирующие актуальность, обнаружили свою истинную нищету рядом с серьезными произведениями. С теми, в которых выражен протест против милитаризма, фашизма, сионизма, в которых изобличается «методическое насилие» над человеком в буржуазном обществе. При несомненных противоречиях некоторых из этих фильмов, в них упорно пробивается главное: утверждение непреходящих социальных и нравственных ценностей, гуманистических идеалов.

Нина Зархи

Победитель не получает ничего

«ОХОТНИК» («SCIPTRACER»)
Автор сценария и режиссер Зейл Р. Дален. Оператор Рон Орье. Художник Элинор Барг. Композитор Дуглас Додд. Производство «Хайлайт Продакшнз» (Канада).

На экране — подчеркнуто аккуратный мужчина, затянутый в протокольный темный костюм, элегантно, ловко и бесстрастно приколачивает к ограде небольшого коттеджа табличку «Дом продается». Сразу видно, что занимается он этим не впервые, работа не вызывает у него ровным счетом никаких эмоций, кроме разве спокойной уверенности в том, что он хорошо делает порученное ему дело. Вообще лицо этого человека замкнуто и непроницаемо, оно настораживает отсутствием какой бы то ни было характерности, индивидуальной выразительности — это лицо из массовки. И возраст определить трудно — видимо, средний, как принято говорить. Ничем не примечательный средний клерк среднего возраста и вполне усредненных внешних данных. Это и есть герой фильма «Охотник» канадского режиссера Зейла Р. Далена Джон Коллинз, агент частной фирмы, ссужающей деньги под залог имущества. Нам его представят еще до того, как пойдут титры. Он останется на экране один на один с нами, мы сможем к нему приглядеться — авторы сразу же, с первого кадра, заявляют монодраму.

А вот тот же человек, словно сбившийся с отлаженного ритма, потерявший размеренную, самодовольную плавность движений, отчаянно дергает на себя ящики своего служебного стола, торопливо и неловко вытаскивает папки с документами, хватает досье должников, одно за другим, выбегает из конторы и с отвращением швыряет всю эту бухгалтерию в помойный ящик. С силой заталкивает последнее непоместившееся «дело». В первый раз за всю картину снимает пиджак, вольно и небрежно перекидывает его за спину и уходит прочь беспечной походкой освободившегося от бремени человека. Уходит в неизвестность — почти как чаплиновский герой...

Джона Коллинза, каким мы его застаем в минуту знакомства, нам дано будет узнать хорошо и подробно. В минуту прощания, не ведая, что ждет его впереди, мы понимаем — таким он уже никогда не будет. Герой ломает свою жизнь — он сделал выбор. Неожиданный, по всей вероятности, для тех, с кем он общался на экране. Но предугаданный зрителем: логика авторской мысли исподволь готовила нас к этому превращению, к прозрению жесткого профессионала, привыкшего выходить победителем из поединков с самыми закоренелыми неплательщиками, бестрепетного и неумолимого преследователя, охотника меткого, бьющего только наверняка, без промаха.

Так задумана Зейлом Р. Даленом и актером Дэвидом Петерсеном центральная фигура фильма, что внимательный зритель в какой-то момент начинает даже ждать преображения демонстративно необаятельного персонажа, способного, кажется, вызвать одну лишь активную неприязнь. Стремлением к глубокому и многослойному социально-психологическому исследованию, основанному на точных мотивировках, рожденных гуманистической верой в ресурсы человеческой природы, «Охотник» и выделяется на фоне близких ему по духу серьезных критических произведений канадского кинематографа, обращенных к злободневным проблемам реальной действительности и пытающихся противостоять диктату американского кинобизнеса.

... В четвертый раз Джон Коллинз завоевывает приз «лучшего работника года». В день торжественной церемонии вручения награды он едет «навестить» своего самого безнадежного клиента — Петтигру: это ему в первых кадрах фильма он угрожал продажей дома с молотка. Но поздно, деньги требовать уже не с кого: должник повесился, убив перед тем

двух своих маленьких детей и жену. Несчастная женщина, предчувствуя катастрофу, незадолго до конца приходила к Коллинзу молить об отсрочке платежа, взывала к его совести, рассказывая о болезненном отчаянии мужа, вновь, в который раз, потерявшего работу. Но совесть всерьез заговорила лишь теперь — раньше ей не было позволено. Победитель отказывается идти за наградой. «Ты, Джон, стал просто слишком чувствительным»,— в этом дежурном утешении коллеги верно угадан симптом слома характера: к прежнему Коллинзу — охотнику за живыми людьми — возврата нет, ибо «охота» и «чувства» несовместимы.

Профессия героя, по замыслу Далена, несет в структуре фильма разные смысловые нагрузки. Она позволяет в коротких зарисовках представить общественную категорию людей, лишенных возможности сводить концы с концами и вынужденных идти на крайность — просить в долг у частной конторы, которая, по словам Коллинза, обирает своих клиентов еще более сурово, чем банк. По существу это узаконенное ростовщичество — штрих красноречивый в портрете современного западного общества. Но профессиональная принадлежность героя особенно важна автору потому, что помогает обнажить многие скрытые социальные конфликты и понять механизм формирования и функционирования распространенного психологического типа, разобраться в природе социальных амбиций, критериев и идеалов — они становятся зримыми, когда берутся в неприкрашенном, очищенном, даже слегка гипертрофированном виде.

«Лучшей гончей в своре» называли Коллинза его сослуживцы, стремившиеся от него не отстать. В построении картины метафора «охоты» как модели человеческого бытия призвана стянуть общественные противоречия в противостояние полюсов, которое по сути есть модификация формулы «палач — жертва», не раз выражавшей в западном искусстве типологию социальных отношений. Специфика профессии героя канадского фильма позволяет как бы собрать в фокус и укрупнить те качества личности, какие требует от нее — пусть не в столь крайних выражениях — окружающая действительность. Проникнуть в это социальное ядро образа очень важно, поскольку только тогда поведение героя, существование его на экране, почти примитивное, весь его облик, внешне столь определенный, однозначный, начинают обнаруживать трагическую глубину и психологическую многомерность. Вырисовывается родословная типа и самобытность его индивидуального проявления.

Джону Коллинзу, ставшему агентом ссудной конторы, наверняка не давал покоя идеал стопроцентного американца, «человека, сделавшего самого себя». Сделавшего таким, каким легче выжить. Железные челюсти, сжатые упрямо и надежно, — ни тени улыбки, холодный взгляд, лаконичная речь — только по

«Охотник», режиссер Зейл Р.Ален

делу, одиночество — ни семьи, ни друзей, квартира, пустая и необжитая, похожая на казенное помещение. Кажется, все искусы предусмотрел и отринул Коллинз, чтоб не дать душе своей расслабиться, впустить в нее человека. Видно, бился он над собой самоотверженно, истово, недаром на всем его облике лежит печать нарочитого усердия. Курить и то бросил, словно поставил перед собой цель испытать свою волю, доказать, что способен сделать все, что только может потребовать от него жизнь. Никаких личных пристрастий, индивидуальных вкусов, взглядов или привычек. Но потому-то супермену Коллинзу никогда и не избавиться от следов муштры — он скован, несвободен, несмотря на бережно охраняемую независимость.

А ведь именно призрак свободы, внушенный мифом «сильной личности», влечет таких людей, как герой Дэвида Петерсена, униженных ничтожностью своей социальной роли в мире, который они к тому же глубоко презирают. Знаменателен эпизод в больнице, куда герой попадает, избитый до полусмерти неизвестным в маске — очевидно, одним из своих клиентов. Показывая, с каким отчаянием, с каким остервенением мучает он себя чудовищными упражнениями, пытаясь как можно быстрее встать на ноги, режиссер, думается, помогает зрителю почувствовать, что ас-«охотник» стремится вновь обрести не столько былую физическую форму, сколько утраченное духовное, эмоциональное равновесие. Ведь страдает он не только от переломов. Выбитый из седла, вынужденный остановиться, Коллинз оказывается приговоренным печальной тишиной больницы к диалогу с самим собой, к необходимости ответить на вопросы, которые зрели давно и теперь словно прорвались. До какого отчаяния, до какой озлобленности надо довести нормального человека, чтобы он решился отправить на тот свет себе подобного? И разве справедливо, что рядовой служащий, исполнитель, один принял на себя всю тяжесть возмездия? А главное, как жить, когда все труднее становится закрывать глаза на ненависть и страх — те чувства, которые ты только и способен вызвать у окружающих?

Коллинз знает, что этой «ереси» нельзя давать волю — она посягает на здание, возведенное пóтом и кровью, на чистоту избранного амплуа — супермена, «охотника», победителя. И потому он сопротивляется из последних сил: мы не услышим о мучительной внутренней борьбе — мы ее угадаем. Прикованный к больничной койке, герой в последний раз схватится за спасительные заповеди мифа, которые так долго его выручали, в последний раз уверит себя, что, выбившись «наверх», становишься человеком вольным, а путь «наверх» открыт лишь тем, кто «охотится», преследует, побеждает; что атрибуты существования «сильной личности» вполне заменяют все остальное, чем может одарить жизнь. В последний раз, уже по инерции, поддастся жалким стимулам «среднего» человека. Вновь добьется титула «лучшего работника года» — он сулит подобострастное уважение неопытных сослуживцев, благосклонность начальства, униженный трепет клиентов, грошовые символы независимости, исключительности — хоть крошечный, но персональный кабинет и, главное, сознание превосходства над другими. «Ты уже показал, что способен победить. Зачем тебе лезть из кожи снова?» — урезонивает тяжело раненного Джона юный коллега. «Я еще не показал, что могу это сделать хоть сто раз»,— не сдается Коллинз. Он опять приносит своей фирме самый большой доход, опять перевыполняет установленный норматив.

И все-таки он уже не победитель — ему, похоже, становятся небезразличны человеческие судьбы, те, что стоят за цифрами этого самого «плана». Значит, уходит профессионализм: ведь для снайпера жертва — всего лишь мишень. «Охотник» начинает видеть глаза тех, за кем охотится. Невозмутимо спокойного Коллинза теперь, что бы он ни делал, преследует навязчивый звуковой фон — деловые переговоры по селектору, перекличка агентов с диспетчером, задания, задания... Дневник его жизни. Итожит переоценку собственной биографии трагический конец семьи Петтигру. Он оборачивается развенчанием мифа, а потому — крахом.

Фильм, снятый канадскими кинематографистами, локализован на характере человека, в общем-то, редкой профессии, во многом необычного, незаурядного. Однако ракурс, избранный автором, многозначность социально-психологических мотивировок и логика развития образа позволяют выявить типологию важнейших явлений современного буржуазного миропорядка. Жесткий, сосредоточенный и объективный фильм о ревностном служаке выводит на горькие размышления о трагических конфликтах, калечащих душу, о безнравственной природе служения ложной идее, мнимым ценностям.

«Умер. Дело закрыто»,— выстукивает на машинке Джон Коллинз, ставя точку в истории взаимоотношений ссудной конторы и ее клиента Петтигру. И опять, подставляя другую фамилию,— те же слова, обезоруживающие неожиданной философской емкостью сухой канцелярской формулировки. Все новые и новые имена клиентов и рядом с ними — «Умер. Дело закрыто». Кажется, для Джона Коллинза, расстающегося в эту минуту со всем, чем он так старался жить, в этих скупых формальных некрологах звучит и эпитафия самому себе — вполне исчерпывающе, нужно ли что-нибудь добавлять?! Вряд ли герой забыл пророчество одного из тех, за кем охотился: «Хоть кто-нибудь пожалеет вас, когда вы умрете?!»

Создатели картины с надеждой смотрят на человека, который в эту минуту пробуждается в их «умирающем» охотнике. Альтернативу жестокости, царящей вокруг, они полагают в способности личности возвыситься до понимания болей и бед людей, живущих рядом, в готовности к состраданию.

Синерама

Болгария

Почти полтора десятилетия назад на экраны страны вышла впоследствии получившая широкую известность картина Выло Радева «Черные ангелы», в которой рассказывалось о деятельности молодых участников болгарского Сопротивления из группы, приводившей в исполнение смертные приговоры изменникам, коллаборационистам, фашистским пособникам. В основу сценария фильма легли несколько эпизодов из книги «Именем народа» — воспоминаний одной из активисток группы, видной деятельницы рабочего движения Болгарии Митки Грыбчевой, поведавшей читателям о времени своей юности. Книга Грыбчевой была переведена на многие европейские языки и стала явлением не только литературным, но и историографическим, поскольку в ней (едва ли не впервые в литературе) раскрывались особые черты антигитлеровского Сопротивления в Болгарии. Ведь во время второй мировой войны эта страна не была оккупирована фашистской Германией, а, напротив, состояла с нею в союзнических отношениях. Однако фактически Болгария находилась на положении завоеванного нацистами государства.

Перу Митки Грыбчевой принадлежат еще две книги — «До последнего вздоха» и «Запоздалые ответы», которые вместе с первым произведением писательницы составляют трилогию о ее поколении.

Сегодня кинематограф Болгарии снова обращается к творчеству Грыбчевой: дочь писательницы, известный болгарский режиссер Иванка Грыбчева, снимает многосерийный телевизионный фильм «Именем народа».

Я чувствую себя морально обязанной сделать этот фильм, заявила Иванка Грыбчева в беседе с корреспондентом журнала «Фильмови новини». С юных лет я слышала рассказы своей матери, ее воспоминания о событиях, ныне уже ставших историей, и всегда воспринимала их очень эмоционально.

Однако картина «Именем народа» будет не о Митке Грыбчевой, а о ее боевых товарищах, отдавших жизнь борьбе с фашизмом.

Естественно, что этот масштабный проект болгарского телевидения и кинематографа (в Болгарии стало традицией создавать на основе телесериалов фильмы для большого экрана) заставляет вспомнить давнюю картину Радева. Если Выло Радев, говорит в своем интервью Иванка Грыбчева, в

Режиссер Иванка Грыбчева (фото из журнала «Болгарские фильмы»)

сущности, взял для своего фильма лишь кульминационные эпизоды книги, показав подпольную группу непосредственно в действии, то мы намерены рассказать с экрана о гораздо более длительном периоде антифашистской борьбы в Болгарии, охватывающем практически всю ее историю — с начала 20-х годов до 9 сентября 1944 года. Мы возвращаемся к истокам, чтобы изобразить среду, в которой обретали зрелость молодые антифашисты... Все персонажи нашей картины — реальные лица, даже если и не выступают под своими собственными именами. Мы намереваемся дать зрителю обобщенный образ людей, которые вели борьбу с фашизмом.

В фильме «Именем народа» большинство ролей исполняют молодые, но уже достаточно известные в Болгарии актеры: Ирен Кривошиева, Эли Скорчева, Богдан Глишев, Кирил Ва-

рийский, Антони Генов, Павел Поппандов. Автор сценария — драматург Георгий Данаилов.

●

Обращаясь к истории второй мировой войны, болгарское киноискусство зачастую воссоздает на экране малоизвестные или вовсе неизвестные до сих пор события, факты, обстоятельства, связанные с антифашистским Сопротивлением в стране.

К числу таких картин относится и новая работа Борислава Пунчева (в прошлом — известного оператора) «Спасение». В фильме рассказывается о том, как осенью 1944 года группа болгарских солдат, захваченная в плен гитлеровцами и обреченная на неминуемую гибель, была спасена местным населением.

Сценарий фильма опирается на документальную повесть Серафима Северняка «Охридская баллада». Как говорил режиссер в одном из интервью, его привлекла возможность проникнуть в судьбы, в психологию и характер отдельных людей.

Ведущим мотивом фильма стала тема человечности, нравственного долга, выполнить который в жестокой схватке с фашизмом было возможно, только обладая мужеством и высокими моральными качествами.

Наряду с такими крупными болгарскими мастерами, как Коста Цонев, Невена Коканова, Богомил Симеонов, Боряна Пунчева, в картине заняты польские актеры Ян Новицкий, Михал Байор и Алиция Яхевич.

Н. Басманов

Дания

...В ночь под новый, 1945 год двое молодых парней, солдаты так называемого Датского экспедиционного корпуса, который был сформирован гитлеровскими пособниками в 1941 году для участия в военных действиях на стороне фашистской Германии, дезертируют из его частей, расположенных на острове Зеландия. Гитлеровская Германия — на грани краха, и датчанам вовсе не улыбается перспектива погибнуть вместе с фашистами, оккупировавшими страну более четырех лет назад; они предпочитают «выйти из игры». Такова исходная ситуация нового фильма режиссера Оле Росса «Предатели».

Восемнадцатилетние Харди и Бертель, главные персонажи ленты, покидают казарму. Беглецов преследуют гестаповцы. Но одетые в немецкую форму дезертиры должны также опасаться и борцов Сопротивления...

Картина поставлена по мотивам изданного в 1976 году романа Эрика Ольбэка Йенсена «Меловая линия». Режиссер не стремился охватить все пространство этого большого эпического произведения, он сосредоточил внимание на судьбах двух молодых парней, показав их жертвами сложной политической игры, столкновения чужих интересов. Какие причины — случайные или закономерные — привели героев в ряды фашистских подручных? Вот вопрос, который, по мнению датской критики, выдвигает перед зрителем этот фильм.

По отзывам рецензентов, актеры Аллан Ольсен (советские зрители видели его в фильмах «Я и Чарли» и «Джонни Ларсен» на проходивших в СССР Неделях датского кино) и Оле Майер создали глубоко впечатляющие, неоднозначные образы двух молодых людей.

Эта пронизанная горечью картина, воскрешающая, по словам одного из критиков, «негероическую страницу датской истории», обращена не только в прошлое. Фильм «Предатели» адресован сегодняшним молодым датчанам, как, впрочем, и молодым людям любой другой капиталистической страны, которым еще предстоит сделать в жизни свой главный выбор.

О. Эльдарова

Исландия

Новый исландский фильм «Атомная база» поставлен по одноименному роману-памфлету лауреата Нобелевской премии Халдора Лакснесса, опубликованному в 1948 году. Книга, в которой выражена тревога писателя за судьбу своей родины, рассказывает о жизни исландцев в первые годы после того, как по референдуму 1944 года была расторгнута датско-исландская уния и Исландия

стала самостоятельным государством.

Американские войска, высадившиеся на острове в 1941 году, покинули Исландию сразу же после завершения войны в Европе, но оставили за собой военную базу Кеблавик. Шесть лет спустя было заключено исландско-американское соглашение об обороне, поставившее Исландию, вступившую в НАТО, в полную военно-стратегическую зависимость от США. Все это вызвало в стране бурные дискуссии между сторонниками и противниками американского присутствия в Исландии, что нашло отражение в книге Лакснесса.

В «Атомной базе» — и в романе и в фильме — повествование ведется от лица главной героини, крестьянской девушки Углы, натуры незаурядной, цельной и любознательной; она приезжает в Рейкьявик из далекой северной провинции и получает место прислуги в семье богатого оптового торговца и депутата альтинга (парламента), в доме которого особенно ощутимы перемены и противоречивые веяния, характерные для общественно-политического климата Исландии первых послевоенных лет...

Над сценарием ленты, с одобрения Лакснесса, работали сразу три автора: режиссер Торстейн Йонессон, драматург Олнорфур Арнассон и актер Исландского национального театра Торзаллур Сигурдссон. Их сотрудничество началось еще в 1979 году — тогда они экранизировали роман Петура Гуннарссона «Точка, точка, запятая, тире». После успеха этой ленты, демонстрировавшейся и в ряде зарубежных стран, ее создатели обратились к книге Лакснесса.

Нам хотелось показать, говорит Арнассон, как важные политические события влияют на жизнь человека, на его характер. И хотя действие нашего фильма происходит 30—40 лет назад, происходящие в нем события не утратили своей злободневности. Существование военной базы в Исландии (в Кеблавике базируются американские разведывательные самолеты и стратегические бомбардировщики, способные доставлять атомное оружие. — *Ред.*) — серьезнейшая из национальных политических проблем. Мы актуализировали некоторые аспекты литературного первоисточника, чтобы сделать фильм более острым и современным.

Роль депутата альтинга Арланна в картине исполнил Гуннар Эйлофссен, один из самых известных исландских актеров старшего поколения.

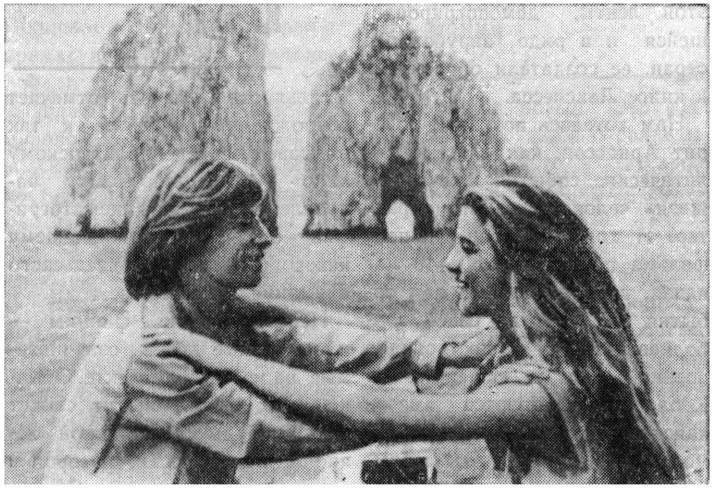
В 1978 году альтинг принял закон о финансировании кинопроизводства; с тех пор в Исландии ежегодно выпускаются три-четыре полнометражных игровых фильма, что не так уж мало для страны с населением в 230 тысяч человек. Интерес к кинематографу здесь достаточно велик: на каждого жителя приходится в год 10—12 кинопосещений. Популяризации отечественного киноискусства способствует проводимый каждый год кинофестиваль.

О. Рязанова

Италия

Итальянская печать отмечает возрождение интереса к так называемому «неаполитанскому кино» — традиционному направлению внутри кинематографии страны, переживавшему некоторый спад зрительского внимания в последние годы.

Неаполитанские фильмы — музыкальные ленты, озвучиваемые на местном диалекте. Обычно в их основе лежит сюжет какой-нибудь популярной неаполитанской песни, которая и дает картине название. Снимаются эти картины в основном на натуре, в Неаполе, а главным действующим лицом здесь непременно является неаполитанский певец — профессиональный или непрофессиональный. Развитие «неаполитанского кино», регионального направления в кинематографической культуре Италии, протекало очень неровно. В годы фашизма его попросту запрещали, так как режим Муссолини всячески препятствовал любым проявлениям местной культуры. Напомним, в частности, о гонениях, которым подвергался в ту пору диалектальный неаполитанский театр. В 50—60-е годы неаполитанские фильмы пользовались заметным успехом, в них снимались многие известные певцы, например такие, как Джакомо Рондинелла. Нередко на экране появлялись и только что открытые исполнители — порой их находили на свадьбах, где те пели за скромное вознагра-



Типичная лента «неаполитанского кино»: Нино Д'Анджело и Роберта Оливьери в фильме «Джинсы и майка» (фото из журнала «Эспрессо», Италия)

дение и бесплатную еду. Таким путем и пришел в кино Марио Мерола, снимавшийся в фильме режиссера Чиро Ипполито «Неаполитанские слезы» и многих других лентах, имевших большой успех. Теперь его сменили более молодые непрофессиональные певцы — Кармело Дзаппулла и Мария Романо (в фильме «Лаура в 16 лет мне сказала «да» режиссера Брешиа) и новая «звезда» Нино Д'Анджело (в фильмах «Дискотека» и «Влюбленный волынщик» режиссера Ипполито). А картина «Джинсы и майка» с Д'Анджело в главной роли (экранизация исполнявшейся им ранее песенки) дала в прошлом году самые большие кассовые сборы среди итальянских фильмов.

Однако и Нино Д'Анджело уже теснят новые исполнители; самый опасный его соперник — популярный Маурицио, который сейчас снимается в фильме «Скуньиццо». На свадьбе у этого совсем еще молодого певца пел король неополитанской песни Марио Мерола, как бы передавая ему свою корону...

А. Богемская

●

...Небольшой отряд отважных рыцарей-христиан оказывается в непроходимой чаще, в глубоком обрывистом овраге — здесь им предстоит встретиться лицом к лицу с воинами-сарацинами, приготовившими крестоносцам ловушку. Тем временем храбрая дева-воительница, красавица Брадаманта, презрев опасность, отправляется на свидание со своим возлюбленным, сарацином Руджеро. Какой-то таинственный паладин спасает Брадаманту от верной гибели. Не меньшие опасности подстерегают сарацинскую принцессу Изабеллу, которой приходит на помощь рыцарь Роланд, влюбившийся в нее с первого взгляда... Таков пролог фильма «Паладины. История войны и любви», выход которого на экран широко комментируется итальянской прессой.

Картину поставил молодой режиссер Джакомо Баттиато, он же автор сценария. Ранее Баттиато снял несколько телевизионных лент, одна из которых — «Мартин Иден» — пользовалась успехом в Италии и за рубежом.

Приступая к работе над «Паладинами...», Баттиато задумал поставить приключенческую ленту на основе итальянских исторических преданий. Проект частично финансировался американской фирмой «Уорнер Бразерс», которая взялась организовать заграничный прокат картины.

По мнению итальянской критики, «вестерн» Баттиато заметно отличается от американских образцов этого жанра. В картине, отмечал Баттиато в беседе с корреспондентом еженедельника «Панорама», насилие осуждается, а не героизируется. Рецензент газеты «Унита» считает, что финал картины воспринимается как искренний призыв к отказу от всяческих распрей и войн.

В героях «Паладинов...» угадываются персонажи «Неистового Роланда» Лодовико Ариосто, однако создатели ленты не ставили целью перенести на экран классическую поэму XVI

века. По словам Джакомо Баттиато, фильм — результат неформального соединения средневековых легенд и созданных на их основе рыцарских поэм. Во многом режиссер опирался на демократические традиции сицилийского театра марионеток, очень популярного в Италии.

Среди исполнителей рецензенты выделяют Барбару Де Росси в роли Брадаманты. Актрисе 23 года, но она работает в кино уже более семи лет. В прошлом году Де Росси снималась сразу в четырех картинах, в том числе в шестисерийном телевизионном фильме Дамиано Дамиани «Кровопийца».

Л. Зиман

Норвегия

Новый норвежский фильм «Измена», в центре которого судьба семилетней Камиллы, поставила режиссер Вибеке Леккерберг. Она же играет и одного из главных персонажей — мать девочки. Действие картины происходит в конце 40-х годов в Бергене, провинциальном городке, еще сохранившем следы недавней войны и оккупации. На улицах грязно и пустынно, люди одеты бедно, лица хмурые, неприветливые. Перед продовольственным магазином — очередь. На черном рынке — американские товары: чулки, продукты, сигареты. Соединенные Штаты в сознании людей, измученных тяготами войны, предстают сказочным раем, страной изобилия. Все связанное так или иначе с США показано в фильме с горькой иронией.

На экране постоянно появляются четыре американских моряка. Одетые в ослепительно белую форму, шумные, улыбающиеся, они выглядят какими-то опереточными персонажами среди горожан, занятых своими повседневными делами. Режиссер настойчиво подчеркивает этот контраст: беззаботные пришельцы из иного мира — американцы, похожие на только что сошедших с конвейера одинаковых кукол, — и норвежцы, жители послевоенного Бергена.

Главным мотивом «Измены» становится бессердечность, опустошительное равнодушие. Сильнее всего страдает от невнимания и холодности окружающих маленькая Камилла, дочь владельцев небольшой прачечной. Отец, скомпрометированный в глазах соседей сотрудничеством с немцами, мечтает бросить все и уехать куда-нибудь в Канаду, где, по его мнению, сразу же начнется новая, прекрасная жизнь. Камилла видит, как родители постоянно ссорятся из-за денег, как отец бьет мать.

События фильма зритель видит глазами маленькой Камиллы, внимательно наблюдающей за всем происходящим; так экран обнажает те черты и явления действительности, к которым взрослые давно притерпелись, которые они подчас даже не замечают.

В конечном итоге все персонажи «Измены» терпят жизненный крах. Прачечная доходов не приносит. Мечта о беззаботной жизни в Канаде разбивается об унылую повседневность. Между матерью, отцом и его любовницей мечется ребенок, брошенный, забытый, никому из взрослых не нужный. Наконец Камилла решает бежать из дома вместе со Свеном, своим ровесником, единственным близким ей человеком (разумеется, в сказочную Канаду, куда стремился и отец). Однако капитан корабля отказывает детям в просьбе довезти их бесплатно до Канады.

...Отец Камиллы, поссорившись с любовницей, возвращается в семью. Опять начинаются отвратительные скандалы. У Камиллы же нет теперь ни иллюзий, ни надежд. И вот она, взяв в руки топор, изо всех сил крушит витрину семейной прачечной. Долгий стоп-кадр. Этим жестом отчаяния Камилла как бы окончательно порывает с тем, что до сих пор связывало ее с отвратительным миром взрослых. Впервые родители, продолжавшие ссориться по ту сторону витрины, замечают существование собственного ребенка. А потом снятая рапидом сцена: белокурая девочка с развевающимися по ветру волосами куда-то бежит без оглядки.

Какой человек вырастет из этого ребенка? Сможет ли героиня после выпавших на ее долю испытаний поверить в подлинные чувства, поверить в людей? Сможет ли забыть «измену» родителей, «измену» окружающего ее мира? Эти вопросы задает Вибеке Леккерберг в фильме, в котором, по

отзывам норвежской прессы, нет и намека на сентиментальную слезливость, часто встречающуюся в картинах о детях.

В. Буряков

Польша

Армейская студия документальных фильмов «Чолувка» («Авангард») недавно отметила свой юбилей — 40-летие творческой деятельности, начавшейся в 1943 году, когда киногруппой при 1-й дивизии Войска польского, сформированной на территории Советского Союза, была снята первая хроникальная лента — «Присягаем земле польской».

Боевое крещение 1-й дивизии имени Костюшко стало и боевым крещением «Чолувки» (с 1946 года — киностудии): ее операторы, вооруженные портативными камерами, шли рядом со своими соотечественниками, в руках у которых были винтовки и автоматы. Снятые ими кадры, ныне ставшие бесценной исторической реликвией, запечатлели вступление советских войск на территорию Польши. Летом 1944 года в Люблине, где был создан Польский комитет национального освобождения (первое правительство свободного польского государства), уже действовала полевая лаборатория «Чолувки», располагавшая всем необходимым оборудованием, полученным из Советского Союза. Выпущенный «Чолувкой» фильм «Майданек — кладбище Европы» явился самым первым документальным киносвидетельством чудовищных преступлений гитлеровцев, совершенных ими в концлагере на окраине Люблина. Потом были съемки боев на Поморском валу, при форсировании Одера и в дни штурма Берлина.

Тысячи километров пленки запечатлели не только героическую летопись Войска польского: кинематографисты «Чолувки» снимали исторический акт провозглашения Июльского манифеста 1944 года Польского комитета национального освобождения, образование Совета национального единства. А после того как территория Польши была целиком освобождена от фашистских захватчиков, военные хроникеры создавали ленты, отражавшие начало социалистических преобразований на польской земле. Всего в творческом активе «Чолувки» более двух тысяч документальных и учебных фильмов.

Польская объединенная рабочая партия и правительство Польши высоко оценили вклад «Чолувки» в национальную культуру, в дело воспитания трудящихся в духе преданности идеям социализма и пролетарского интернационализма: в дни юбилея большая группа кинематографистов студии была удостоена Ордена возрождения Польши, других почетных наград.

А. Шаповалов, корр. ТАСС

Варшава

США

«Под огнем» — так называется новый фильм режиссера Роджера Споттисвуда, в основу которого положен известный факт: в 1979 году в Никарагуа был убит американский журналист, готовивший репортаж о бойцах Фронта национального освобождения имени Сандино.

Имена участников реальных событий в картине изменены, а ситуация в целом художественно переосмыслена таким образом, что основной акцент сделан на передаче психологического состояния центральных персонажей, которые постепенно начинают ощущать себя причастными к справедливой борьбе восставшего народа за национальную независимость и демократию.

...Фоторепортер Рассел Прайс (Ник Нолте), специальный корреспондент журнала «Тайм» Алекс Грезье (Джин Хэкман) и радиожурналистка Клер Страйдер (Джоанна Кэссиди) — отличные профессионалы; их связывает чувство взаимной и давней симпатии, они привыкли хорошо понимать друг друга. Очутившись по долгу службы в Никарагуа, все трое поставляют в свои редакции объективную, как им кажется, информацию, не особенно вникая в суть совершающихся в стране событий.

Однако не так-то просто сохранять позицию бесстрастного наблюдателя в условиях жестокого противоборства патрио-

тических сил и репрессивного диктаторского режима, являясь свидетелями кровавых зверств сомосистов. Алекс Грезье почитает за лучшее покинуть «горящую землю» Никарагуа и вернуться на родину, где его ждут высокооплачиваемая должность и уютная квартира в фешенебельном районе Нью-Йорка. Двое его коллег остаются...

Тем временем Клер и Рассел ищут встречи с одним из лидеров никарагуанских патриотов, известным под именем Рафаэль. Они рассчитывают, что знакомство с этим человеком поможет им и их читателям глубже понять смысл борьбы, которую мужественно ведут бойцы отрядов Сандинистского фронта. Оказавшись в лагере сандинистов, они узнают, что Рафаэль только что погиб в вооруженной стычке с сомосовцами... Известно, что официальная Америка оказывала режиму Сомосы активную помощь. Но ведь была и другая Америка, с сочувствием следившая за борьбой никарагуанцев за свою свободу. Публикуя в печати фотографию Рафаэля, Рассел рассчитывал не только поднять боевой дух патриотов Никарагуа, но и еще раз привлечь внимание своих соотечественников к тому, что происходит в небольшой латиноамериканской стране.

Снимок Рафаэля, считавшегося погибшим, появляется в газетах и производит сенсацию. Алекс Грезье возвращается в Никарагуа, чтобы взять интервью у Рафаэля, но попадает в руки сомосовцев, которые убивают его на глазах Рассела. Кроме того, фотографии, сделанные Расселом в лагере сандинистов, на которых запечатлены видные деятели освободительного движения, попадают в руки некоего Джейзи (Жан-Луи Трентиньян), сотрудничающего со спецслужбами США. С его помощью сомосовская охранка выслеживает и уничтожает этих людей. Так Рассел становится невольным виновником гибели друга и нескольких патриотов...

Как пишет газета «Вэрайети», создатели картины «Под огнем» не избежали компромиссов: свою критическую позицию по отношению к роли Соединенных Штатов в событиях, происходивших в Никарагуа в конце 70-х годов, они отнюдь не заостряют. Тем не менее, как полагает обозреватель газеты, этот фильм может побудить западных журналистов по-новому взглянуть на проблему ответственности органов массовой информации в нынешней сложной международной обстановке.

Н. Цыркун

●

...Молодая женщина Карин Силквуд после развода переезжает из Техаса в Оклахому. Ее дети остаются с бывшим мужем. Теперь Карин нужно по-новому устраивать свою судьбу. В первую очередь она хочет чувствовать себя независимой, хочет сама зарабатывать себе на жизнь. Силквуд поступает на службу в компанию «Керр-Макджи», занимающуюся производством плутония; вскоре ее избирают руководителем местного отделения профсоюза. Карин довольна своей работой техника-лаборанта, а общественная деятельность помогает ей забыть пережитую семейную драму.

Будь Карин Силквуд другим человеком, она, наверное, и дальше продолжала бы жить в покое и достатке. Однако эта энергичная женщина с обостренным чувством гражданской ответственности не пожелала мириться с вопиющими злоупотреблениями, которые сделались привычной практикой на заводе «Керр-Макджи» и создают серьезную угрозу здоровью людей. Карин Силквуд не стала об этом молчать. Администрация «Керр-Макджи» не обращала внимание на предостережения назойливой лаборантки, тогда Карин решила обратиться к помощи прессы. Она договорилась о встрече с журналистом из «Нью-Йорк таймс» и, уложив собранные ею материалы, подтверждающие неблагополучное состояние дел на заводе компании, в небольшой чемоданчик, поехала на свидание в машине. Но до места не добралась...

Из отчета о дорожном происшествии, состряпанном в местном полицейском участке, следовало, что машина Карин неожиданно перевернулась; Силквуд скончалась, не приходя в сознание. Между тем чемоданчик с документами бесследно исчез.

Все это не выдуманные факты, а Карин Силквуд — реальное лицо. Несколько месяцев спустя после ее смерти в Комиссии по атомной энергии

конгресса США слушалось дело по обвинению, выдвинутому против компании «Керр-Макджи». В частности, там фигурировали данные экспертизы, согласно которой Карин Силквуд вдохнула с воздухом и проглотила с пищей такое количество плутония, которое во много раз превышает допустимую дозу. А после того как вскрылась причастность к гибели лаборантки сотрудников ФБР и компании «Керр-Макджи», дело неожиданно застопорилось. Некие тайные силы постарались воспрепятствовать дальнейшему расследованию. Однако обстоятельства этого дела получили объективное отражение в документальной книге Ричарда Рашке «Убийство Карин Силквуд», вышедшей в США в 1981 году.

В конце прошлого года в Соединенных Штатах состоялась премьера фильма «Силквуд», поставленного режиссером Майком Николсом (в нашем прокате шла его лента «День дельфина»). По отзывам американской печати, картина продолжает направление, возникшее в кинематографе США в конце 70-х годов и представленное такими фильмами на рабочую тему, как «Кулак» (1978), «Норма Рей» (1979), «От девяти до пяти» (1981). Картины этой серии неравнозначны по своим идейным и художественным достоинствам, но в них ощутимо стремление авторов отразить на экране насущные проблемы профсоюзного и рабочего движения в сегодняшней Америке, где снова, как и в конце 40-х — начале 50-х годов, монополистический капитал усилил наступление на права трудящихся.

Главную роль в фильме «Силквуд» сыграла популярная актриса Мерил Стрип («Оскар» за участие в картине «Выбор Софи» в 1983 году).

М. Тоидзе

Чехословакия

Центром подготовки кадров для национального кино развивающихся стран стали двухгодичные курсы, действующие при факультете кинематографии Пражской академии изящных искусств (ФАМУ). Только в прошлом году здесь приступили к учебе слушатели из Афганистана, Индии, Иордании, Конго, Ливана, Туниса и Эфиопии.

Идея организации таких курсов была впервые реализована в академии пять лет назад, рассказал в беседе с журналистами декан факультета кинематографии профессор Владимир Скленарж. Мы пошли навстречу пожеланиям некоторых молодых государств — подготовить для них в короткий срок режиссеров, операторов, звукооператоров, монтажеров, словом, специалистов, необходимых для национальной кинематографии и телевидения. Большинство лекций, семинаров и практических занятий проводится на кафедре документального кино, что дает возможность слушателям овладеть основами различных кинематографических профессий. К тому же документалистика — наиболее распространенный вид кинематографа в странах «третьего мира».

Работа с зарубежными слушателями, отметил далее декан, для нас, преподавателей, нелегка: ведь они приезжают в Чехословакию, имея разный уровень общей и профессиональной подготовки. Поэтому к каждому учащемуся нужен, как правило, индивидуальный подход. Нас безусловно радует, что многие выпускники курсов по возвращении на родину успешно выступают как кино- и телепублицисты. С их лучшими учебными работами можно познакомиться на Международном фестивале студенческих фильмов, который раз в два года проходит в Карловых Варах, сказал в заключение профессор Скленарж.

Н. Кукушкин

Александр Зархи,
Владлен Логинов

Революция и Моцарт

Часть первая

Начало очередного утреннего заседания XI съезда Советов, проходившего в Большом театре, почему-то задерживалось. Часть делегатов уже сидела в зале, а часть, в ожидании звонка, толпилась в фойе, выискивая знакомых, оживленно переговариваясь.

Вот прошли двое военных в новенькой форме, поблескивая довольно редкими в ту пору орденами Красного Знамени. Прошли делегаты из Туркестана в пестрых восточных халатах, делегаты Дагестана в черкесках.

Зазвенел громкий, продолжительный звонок. Все заторопились в зал...

За кулисами Большого театра, прислонясь к какой-то декорации, стоял Калинин. Лица его не было видно, но вся поникшая фигура выражала глубочайшую скорбь.

Сзади к нему подошел человек в полувоенном костюме и, кашлянув, тихо сказал:

— Михаил Иванович... пора...

Калинин не ответил.

— Михаил Иванович, вы меня слышите? Пора... Делегаты съезда уже в зале.

Калинин вынул платок, приложил к глазам, медленно протер очки и повернулся.

— Да, да... Я иду...

В зале стоял шумок, и, заканчивая разговоры, многие еще не разглядели лица Калинина, стоявшего на трибуне, и членов поредевшего президиума.

— Товарищи, прошу встать, — голос Калинина дрогнул, и в эту секунду все поняли, что произошло нечто страшное и непоправимое. — Товарищи, я должен сообщить вам тяжелую весть...

— Громче! — раздалось из зала.

— Здоровье Владимира Ильича, — продолжил Калинин, — последнее время шло на значительное улучшение. Но вчерашний день произошел с ним удар...

— Что-что? Не слышно! — опять выкрикнул с четвертого яруса женский голос.

— Вчерашний день, — повторил Калинин, — произошел с ним удар... и Владимир Ильич умер...

Глухой стон прокатился по залу, и стало тихо-тихо. И только грохнул стакан, упавший со стола президиума.

Тяжелые удары следовали один за другим. Панкин с ожесточением вбивал в стену металлическую скобу. Он стоял на высокой стремянке, в своей неизменной тельняшке, и с отчаянной яростью бил, бил и бил молотком...

А рядом другие сотрудники Наркоминдела уже наматывали на мраморные колонны черные траурные ленты. Посредине зала, тоже на стремянке, закрывая люстры черным крепом, стояла машинистка Анечка.

У одной из колонн в длинной военной шинели, в буденовке стоял Чичерин. Он ничего не видел и не слышал... и тяжелые удары казались ударами его сердца.

Двое сотрудников осторожно внесли большую раму...

Это был портрет улыбающегося Владимира Ильича Ленина.

— Товарищ народный комиссар! — к Чичерину подошел Аполлинарий Викентьевич — заведующий архивом Наркомата.

Чичерин не ответил...

— Товарищ народный комиссар! Георгий Васильевич... — повторил Аполлинарий Викентьевич.

Чичерин повернулся к нему.

— Пришли корреспонденты... Иностранные корреспонденты...

Георгий Васильевич медленно пошел из зала. И как только он появился в коридоре, магниевые вспышки и град вопросов обрушились на него.

— Господин Чичерин, следует ли ожидать перемены курса? Останется ли в силе Рапалльский договор с Германией? Господин Чичерин, останетесь ли вы министром иностранных дел? Будет ли пересматриваться внешняя политика России?..

Не отвечая на вопросы, он шел по коридору.

Чичерин медленно поднимался по широкой мраморной лестнице Народного комиссариата иностранных дел. Позади него шли Аполлинарий Викентьевич и Панкин.

— Возможно, я что-то не понимаю... Но сейчас... — страдая от одышки, рассказывал Аполлинарий Викентьевич. — Сейчас каждое сло-

во из Москвы... Это так важно... Весь мир ждет... Может быть, я не понимаю... Товарищ Казаков говорил по-английски...

— Да-да, он последние годы учил... — рассеянно ответил Панкин.

— Да, он немного говорит по-английски... Я помогал ему... Но он... Я не понимаю, что он имеет в виду... Он сказал, что «в сфере нашей внешней политики следует ожидать большие перемены»... «существуют новые веяния»... «будет новая политика, а значит, будут и новые политики»...

Чичерин вошел в комнату, где Казаков беседовал с двумя иностранными корреспондентами. Увидев Чичерина, он замолчал.

— Вы говорите по-русски? — спросил Георгий Васильевич журналистов. Они беспомощно развели руками. Он повторил вопрос по-английски, по-французски...

— Нет-нет... Извините, — ответил один из них на французском языке.

— Не понимаете? Не понимаете русского языка... Очень хорошо, — Чичерин повернулся к Казакову и, не меняя выражения лица, с холодной вежливостью сказал: — Я не знаю и не хочу знать, товарищ Казаков, что вы имели в виду: «большие перемены», «новая политика», «новые политики»... Но пока я народный комиссар, я никогда и никому не позволю говорить вздор от имени моей страны.

Чичерин вошел в пустой кабинет и подошел к окну. Внизу, на узкой улочке, стояли толпы людей. На мостовых пылали огромные костры...

Большие часы на Вестминстерском аббатстве отбили семь ударов. Из особняка на Даунинг-стрит — резиденции премьер-министра Великобритании — вышла улыбающаяся мисс Адамс. Она еще раз перечитала какую-то записку и положила ее в сумочку.

Улицы вечернего Лондона светились яркими огнями рождественских реклам, но прохожих было немного. До Нового года оставались считанные часы, и каждому добропорядочному англичанину уже давно пора было сидеть за праздничным столом.

Укладывая в плетеную корзинку бутылку шампанского, мисс Адамс вышла из маленького винного погребка. Свободного кеба нигде не было видно, и она торопливо зашагала по тротуару.

На углу, в витрине детского магазина, в руках Санта Клауса поочередно высвечивались цифры — «1917» и «1918». Витрина могла бы показаться вполне обычной, если бы рядом с крошечными пинетками, распашонками и чепчиками не соседствовали игрушечные пушки, танки, аэропланы, если бы на головы пушистых собачек и ярких кукол не были нахлобучены противогазы, а на самого Санта Клауса — солдатская каска.

Но редкие прохожие торопились мимо, не обращая внимания ни на витрину, ни на инвалида войны, недвижно сидевшего в коляске тут же, на тротуаре, с металлической кружкой для подаяния...

Мисс Адамс бросила в кружку монету.
Показался кеб. Она окликнула его.

Кеб остановился у мрачного здания Брикстонской тюрьмы. Мисс Адамс протянула в маленькое окошко записку. Тяжелые железные ворота медленно приоткрылись.

— Да, да, — повторила мисс Адамс по-русски, с заметным акцентом. — Ленин прислал телеграмму...

— Не понимаю, — растерянно ответил Чичерин, — Ленин? Какую телеграмму? — он сидел в арестантской одежде за столиком у тюремной решетки, тянувшейся от пола до потолка, в комнате для свиданий.

По другую сторону решетки за таким же столиком, вся сияющая от радости, сидела Бриджес Адамс. Надзиратель взял принесенную ею корзинку с провизией, отошел в сторону и с непроницаемо равнодушным лицом стал в ней копаться.

— Господин Чичерин, — торжественно, с трудом сдерживая радость, сказала мисс Адамс, — я принесла вам новогодний подарок... Премьер-министр России господин Ленин прислал нашему премьер-министру Ллойд Джорджу телеграмму — официальную ноту, требующую вашего освобождения.

— И господин Ллойд Джордж, — улыбнулся Чичерин, — уже ждет меня с хризантемами у ворот тюрьмы... О, святая простота!

— О! — рассмеялась она. — Эта нота скорее похожа на ультиматум британскому правительству. Наш посол лорд Бьюкенен сидит в Петрограде на чемоданах, но уехать из России не может. Вас меняют... Хризантем, увы, не будет, но приказ о вашем освобождении уже подписан. Два часа назад. Через три дня, — махнув рукой, она весело присвистнула: — О ля, ля!

В этот момент надзиратель, копавшийся в корзинке, извлек из нее бутылку шампанского.

— Я сожалею, мисс, но это в камеру нельзя.

— А зачем в камеру? — откликнулась Адамс. — Если вы сейчас нальете нам по глотку́, а остальное возьмете себе, я думаю, наш любимый король Георг не пострадает. Тем более что Новый год через три часа. Это знаменитое французское шампанское «Вдова Клико»...

Надзиратель открыл бутылку, плеснул вино в кружку, попробовал. Потом после некоторого раздумья налил еще в две тюремные кружки и поставил их перед Чичериным и Адамс.

— За новый, 1918 год, — сказала Бриджес и многозначительно добавила: — Может быть, он принесет для нас что-то очень, очень важное. Пусть только кончится эта проклятая война.

Они чокнулись через решетку кружками и выпили. Надзиратель тут же подошел и убрал кружки.

— Я еще не сказала вам о главном, — Адамс придвинулась ближе к решетке. — В Лондоне ходят слухи — господин Ленин хочет назначить вас министром иностранных дел России... или оставить здесь, в Лондоне, русским послом...

— Министром? Послом? — улыбнулся Чичерин. — Уж не нашептала ли вам это «Вдова Клико»?

— Да, да... Это очень достоверно... И вы должны остаться здесь, — терпеливо стала объяснять она. — Лучше быть послом здесь, в Лондоне. Не надо министром там, в России...

— Бриджес, о чем вы говорите?

— Нет, — она покачала головой. Ее радостное настроение улетучивалось с каждой фразой. — Вы еще не понимаете... Пока вы были здесь, в тюрьме, я не хотела говорить — там, в России, очень, очень плохо... Об этом пишут все газеты. Ллойд Джордж сказал в парламенте, что русская революция не продержится и ста дней. Против нее громадная немецкая армия. И там совсем не то, о чем вы мечтали... Там кровь, слезы, болезни, голод... Надо ждать здесь... Там ад... ад...

— Если бы существовал рай и ад, я сам, сам пошел бы в ад разделить страдания несчастных, — ответил Чичерин глуховатым голосом и продолжил: — Все великие революции проходят через слезы и кровь. Там, в России, эти великие мученики добровольно терпят океан страданий и лишений. Я считал бы себя подлецом, если бы остался в раю...

— Хорошо, — сухо ответила она, — я приготовлю вам ваши вещи.

На пустынном перроне Финляндского вокзала в Петрограде, у спального вагона, среди громоздких чемоданов стоял посол Великобритании в России лорд Бьюкенен.

На соседних путях из теплушек выгружались беженцы — старики, женщины, дети...

К Бьюкенену подошел Карахан.

— Господин Бьюкенен? Вот ваши билеты и все необходимые документы.

— И это весь дипломатический ритуал проводов посла Великобритании? — с иронией спросил Бьюкенен. — Это скорее похоже на обмен военнопленными. Только меня обменивают на какого-то преступника. Это нонсенс, — он рассмеялся.

— Георгий Васильевич Чичерин, — сухо ответил Карахан, — известный революционер... Он жил в Лондоне — в эмиграции. Ваше правительство арестовало его за то, что он призывал английских рабочих бороться против войны. Это благороднейший человек.

— У нас другие понятия... У нас «благородный человек», — иронически заметил Бьюкенен, — это человек, у которого родословная насчитывает сотни лет.

— Я уверен, что «родословная» товарища Чичерина, — столь же иронически ответил Карахан, — значительно древнее родословной премьер-министра Великобритании господина Ллойд Джорджа, министра иностранных дел лорда Керзона и даже вашей родословной, сэр. Впрочем, у нас действительно иные понятия... Человека, которого вы держали в тюрьме, через десять дней будет встречать весь Петроград.

Мимо них по перрону прошла толпа беженцев.

— Если через десять дней, — ядовито заметил Бьюкенен, — Петроград не будет занят германской армией.

— Надеюсь, этого не случится, — сухо ответил Карахан, — и мы сможем принять нового посла Великобритании.

— Посла Великобритании у вас больше не будет, — столь же сухо ответил Бьюкенен. — Правительство его величества будет представлять бывший генеральный консул в Москве господин Локкарт. Роберт Брюс Локкарт.

Черный арестантский кеб подкатил прямо к причалу, и двое полицейских повели Чичерина по пирсу к черной громаде парохода. Посадка пассажиров, видимо, давно закончилась, но их ждали. У трапа стояли Литвинов, другие русские эмигранты, английские социалисты. Они встретили Чичерина приветственными возгласами. Литвинов обнял его.

— Максим Максимович, что из России? — спросил Чичерин.

— Из английских газет, — ответил Литвинов, — понять что-либо невозможно. Ясно одно — переговоры с немцами идут в Брест-Литовске. Якобы они предъявили нам какие-то ужасные условия...

Протяжно загудел пароходный гудок. Все стали прощаться.

У самого трапа Георгий Васильевич заметил мисс Адамс и подошел к ней.

— Вот ваше имущество, движимое и недвижимое, — с горечью сказала она, протягивая саквояж, папку с нотами, зонтик. — Вы говорили, что в вашей жизни есть только революция и Моцарт...

— Да, да... революция, Моцарт... и вы, — улыбнувшись, ответил он.

— Нет, — она покачала головой, — не будет меня, не будет Моцарта и не будет вас... Эта революция в дикой России не для Моцарта и не для таких, как вы... Прощайте.

Опять протяжно загудел пароходный гудок. Полицейские подхватили Чичерина и поднялись с ним по трапу на палубу. Корабль стал медленно отчаливать от берега. На двух языках, на русском и на английском, тихо зазвучал «Интернационал». Чичерин из-за спин полицейских смотрел на причал... Бриджес Адамс беззвучно шевелила губами и плакала...

На перроне Финляндского вокзала в Петрограде оркестр моряков грянул «Интернационал».

Чичерин стоял у открытых дверей вагона счастливый и ошеломленный встречей. Перрон был заполнен до отказа сотнями рабочих, солдат, матросов с красными бантами и повязками на рукавах шинелей. Над толпой колыхались знамена, стяги... Свет прожекторов выхватывал надписи: «Свободу узникам английского капитала!», «Революционный привет товарищу Чичерину!»

У парадного подъезда бывшего МИДа на Дворцовой площади остановился черный автомобиль. Но сидевший в нем Локкарт не торопился. Он посмотрел на часы, не спеша вылез из машины и вошел в подъезд, на котором висела картонка с надписью «Народный Комиссариат по иностранным делам».

В вестибюле его встретили пожилой швейцар в синей ливрее, оставшейся от старых времен, и молодой матрос.

— Мистер Роберт Брюс Локкарт? — спросил матрос, пряча окурок в кулак.

— Да, — ответил по-русски Локкарт.

— Английский посол?

Локкарт улыбнулся.

— Не совсем посол. Представитель правительства его величества короля Великобритании.

— Понятно, — солидно ответил матрос и представился. — Заместитель начальника канцелярии Комиссариата по иностранным делам Панкин. Товарищ комиссар Чичерин ждет вас.

Они поднялись по парадной лестнице и пошли по коридору. Локкарт с интересом вглядывался в лица сотрудников комиссариата, читал таблички на дверях: «Отдел срединной Европы»... «Отдел печати»... «Отдел сношений с Востоком»...

— А Сергей Дмитриевич Сазонов здесь не бывает? — спросил Локкарт Панкина.

— Бывший министр? Он уехал.

— Понимаю... А здесь, насколько помню, сидел начальник канцелярии князь Трубецкой? — заметил Локкарт.

— Нет его.

Из кабинета в коридор вышел Казаков. Он с любопытством оглядел Локкарта и обратился к Панкину:

— Вы передали Скопину бумаги для перевода?

Панкин кивнул.

— Скопин... Это генерал Скопин? Он работает у вас? — спросил Локкарт, когда они прошли дальше.

— Сергей Иванович? Военный консультант.

— А кто это?.. — Локкарт кивнул вслед Казакову.

— Казаков... Начальник канцелярии комиссариата.

— Значит, все новые? — опять спросил Локкарт.

— Все новые, — ответил Панкин и добавил: — А вы хорошо говорите по-русски...

— О нет... Не совсем хорошо...

— Лучше, чем я по-английски, — с сожалением заметил Панкин.

Высокие сейфы и упиравшиеся в потолок стеллажи, плотно уставленные серыми папками, заполняли все помещение архива МИДа. У одного из стеллажей на высокой стремянке сидел пожилой архивариус. Найдя нужные документы, он подавал их вниз — Чичерину. Георгий Васильевич принимал их и тут же, на маленьком столике, бегло просматривал.

— Вот переписка по конференции 1894 года, — сказал архивариус, подавая папку. — Оригинал на немецком. Больше нет...

Чичерин перелистал документы.

— Нет, Аполлинарий Викентьевич, поищите... Я же помню — была папка и по Тильзиту.

Архивариус порылся на соседней полке.

— Так... 1905 год. Бьеркский договор и вся переписка.

— Прекрасно, — Чичерин перелистал папку. — Очень хорошо...

В архив вошел Скопин — пожилой человек в генеральской шинели без погон.

— Георгий Васильевич, — обратился он к Чичерину, положив на столик какие-то бумаги. — В конце концов я офицер Генерального штаба... Пусть бывший офицер...

— Что случилось, Сергей Иванович? — мягко спросил Чичерин.

— Ваш матрос сунул мне эти бумаги и приказал перевести — «Даю сроку сорок пять минут!»

— Приношу вам за него свои извинения, Сергей Иванович,— Чичерин взглянул на бумаги.— Телеграмма германского командования... Угрожают наступлением... Владимир Ильич читал, но перевести все-таки надо. Через час прямой провод с Брест-Литовском... Впрочем, если это затрудняет вас, я переведу сам.

Скопин постоял, потом взял со стола бумаги и вышел.

— Это верно, если не секрет,— спросил архивариус, доставая с полки очередную папку,— что немцы предъявляют ультиматум?

— Да,— ответил Чичерин, принимая папку.

— И что,— деланно равнодушным тоном вновь спросил архивариус,— опять потребуют половину Прибалтики, пол-Украины?

— Нет,— Георгий Васильевич сосредоточенно перелистывал документы,— думаю, на сей раз — всю Прибалтику и всю Украину.

Аполлинарий Викентьевич замер на своей стремянке.

— Они что, с ума сошли? — наконец вымолвил он. — Это же пол-России... Ведь мы заявили о выходе из войны... Есть же какие-то человеческие нормы! Нет. Немцы не посмеют.

— Боюсь, нам придется испить эту чашу до дна, — ответил Чичерин, сосредоточенно изучая какой-то документ.

— Боже мой! — Аполлинарий Викентьевич спустился вниз. — Теперь я понимаю, почему эти митинги... Сотни лет предки наши собирали по крупицам великую империю Российскую... Сотни лет, — он обвел руками ряды полок с серыми однообразными папками. — Сколько блистательных умов... Сколько войн... Сколько человеческих жизней...

Чичерин молча листал документы.

— Принять такое?.. — продолжал Аполлинарий Викентьевич. — Кто возьмет это на себя?.. Потомки ему не простят. Вот вы... вы... могли бы?

Вошел Панкин.

— Георгий Васильевич! Пришел мистер Роберт Брюс Локкарт.

Чичерин взял несколько папок.

— Будьте любезны, прихватите остальные,— попросил он Панкина и пошел к дверям.

— Неужели найдется хоть один русский человек, способный поставить свое имя под этим? — выкрикнул архивариус ему в спину.

Чичерин повернулся.

— Да, найдется.

— Кто?

— Кто? Ленин. Владимир Ильич Ленин, — ответил Георгий Васильевич и вышел.

Аполлинарий Викентьевич стоял как громом сраженный.

— Что брать? — спросил его Панкин.

Архивариус не отвечал.

— Что брать? — повторил матрос.

— Ведь за нашей спиной Англия, Франция. Они помогут нам... Боже мой!.. — архивариус стал машинально класть папки ему на руки. — Неужели Ленин хочет принять эти ужасные условия?..

Панкин, нагруженный папками, пошел к дверям, потом остановился, повернулся и укоризненно сказал:

— Когда в одна тысяча восемьсот десятом году граф Разумовский схлопотал у Наполеона Тильзитский мир, Россия потеряла в уважении, но зато выиграла время. Дипломатия, — снисходительно добавил он.

Аполлинарий Викентьевич схватился за голову.

— Боже мой... Не в 1810, а в 1807 году... И не граф Разумовский, а князь Куракин и граф Лобанов-Ростовский...

— Возможно... Но это мелочь, — ответил Панкин и вышел.

В бывшем кабинете министра иностранных дел Сазонова сидели Чичерин и Локкарт. Вечерело. Разговор был непринужденный, и Локкарт чувствовал себя достаточно свободно.

— Месяц назад, — улыбаясь, говорил Чичерин, — благодаря любезности вашего правительства мне не удалось посетить Роял-Холл. Там выступал Корто... Альфред Корто... Как прошли его концерты?

— К сожалению, — столь же любезно ответил Локкарт, — и мне не удалось... Говорят, неплохо играл Шуберта.

— Я не очень люблю его манеру исполнения — слишком рационален, — казалось, Чичерин готов был вести эту светскую беседу сколько угодно.

— Вы не услышали Корто, — Локкарт засмеялся, — но зато вы вершите теперь мировую политику России. Хотя, если позволите откровенность, в нынешней ситуации — это тяжелая ноша...

— Ситуация была бы легче, — улыбнулся Чичерин, — если бы Англия и Франция вняли призыву Ленина, кончили эту войну. Но, увы... только Германия...

— Немцы? Неужели вы верите им? — не выдержал Локкарт. — Уже два месяца вы ведете переговоры в Брест-Литовске, а мирный договор, как говорят русские, «повис в воздухе»...

— Два месяца переговоров, — заметил Чичерин, — это два месяца без войны.

— О, — Локкарт усмехнулся, — эти переговоры, это просто... как это сказать: ля-ля-ля...

— Лучше два месяца «ля-ля-ля», чем два месяца «бум-бум-бум»...

— Но «ля-ля-ля» кончились, — заметил Локкарт. — Я знаю, что господин Троцкий отказался подписывать этот унизительный для вас договор и сделал это очень эффектно.

— Этот «эффект», — ответил Чичерин, — стоит нам теперь слишком дорого.

— Да, да, я знаю... Ультиматум, — Локкарт сочувственно закивал головой. — Пол-России... Но в Лондоне уверены, что Россия не станет на колени и ответит на удар немцев.

— Если мы не примем ультиматум и германские войска начнут наступление, — перебил его Чичерин, — в этом случае мы могли бы рассчитывать на Англию и Францию? Они протянут нам руку помощи?

— Как рано стало темнеть, — Локкарт встал и подошел к окну, из которого была видна вся Дворцовая площадь. — Это здесь все и началось? — спросил он, глядя на площадь. — Прямо вот так шли на Зимний дворец?

— Да, именно здесь все и началось, — жестко сказал Чичерин. — Я хотел бы услышать ответ на свой вопрос: может ли Россия рассчитывать на вашу помощь?

Локкарт продолжал смотреть в окно.

— Видите ли, — начал он, — наша помощь... Я не знаю, как это выразить по-русски...

— Говорите по-английски, — сказал по-английски Чичерин.

— Нет-нет... мне надо привыкать по-русски... Помощь России? Ваша революция многое усложнила. Нужны определенные политические условия, гарантии...

— Я вполне понял вас, — перебил Чичерин. — Вы сапогами германской армии хотите растоптать русскую революцию.

— О, я знаю, — усмехнулся Локкарт, — это слова господина Ленина.

— Я вижу, вы хорошо информированы. Все знаете...

Локкарт развел руками и спросил:

— Да... но как вы, вы лично, можете согласиться на такие границы?

Дверь кабинета открылась, вошел Панкин.

— Товарищ комиссар, вас срочно к прямому проводу.

Чичерин быстро накинул пальто.

— Границы? — переспросил он. — Сегодня они могут быть здесь, а как история распорядится завтра — этого не знают ни Ллойд Джордж, ни даже господин Роберт Брюс Локкарт... Только мертвые не возвращаются... Прошу прощения, меня вызывает Брест. Но мне кажется, мы поняли друг друга: на вашу помощь мы рассчитывать не можем.

Локкарт стоял в приемной Чичерина и пристально смотрел в окно на Дворцовую площадь. Рядом на старенькой пишущей машинке Панкин что-то выстукивал одним пальцем. Вошел Скопин.

— Вот, милостливый государь, — обратился он к матросу, протягивая бумаги, — то, о чем вы просили...

— Господин Скопин, — воскликнул Локкарт, подходя к нему, — рад видеть вас.

Они поздоровались, и Локкарт потянул Скопина к окну.

— Скажите, — негромко спросил Локкарт, указывая на площадь за окном. — Это господин Чичерин?

В сгустившихся сумерках из окна второго этажа была видна фигурка человека, вышагивавшего по сугробам, в демисезонном пальто, шляпе и теплом шарфе, обмотанном вокруг шеи.

— Да, это Георгий Васильевич... Телеграф в Зимнем дворце, — пояснил Скопин. — Наверное, что-нибудь срочное из Бреста.

Локкарт улыбнулся.

— О, я догадываюсь.. маленькие пустяки... — и, посмотрев на Скопина, добавил: — Могу вам сообщить приватно — два часа назад немецкие войска начали наступление по всему русскому фронту...

— Что это означает? — спросил Скопин.

— Я думаю, — улыбаясь, ответил Локкарт, — что очень скоро вы сможете опять носить свои генеральские погоны.

В Зимнем дворце вокруг телеграфного аппарата Юза столпились взволнованные, потрясенные страшной вестью люди. Среди них был и Чичерин. Длинная лента выползала из аппарата, ее на ходу подхватывали, впивались глазами в текст, а телеграфист монотонно читал:

— В Двинске царит паника, точка. Армия бежит, не оказывая сопротивления, точка. Совет армейских комиссаров принял решение Двинск оставить, точка. Части пятой армии беспорядочно отступают к Режице и Дриссе, точка. Двенадцатая армия, обороняющая Петроград, на три четверти самовольно оставила позиции, ушла тыл, точка. Фронт тает по минутам, точка. Станции забиты беженцами...

Над городом разноголосо завыли заводские гудки.

В цирке Чинизелли, где шел митинг, стоял сплошной гул голосов. В переполненном зале преобладали солдаты, рабочие, работницы. Тут же, на узлах, с детьми, сидели беженки. Горело несколько прожекторов, но густая пелена табачного дыма приглушала свет. Лица людей были видны плохо, и только огромные фантастические тени метались по стенам и куполу цирка.

— Товарищи, тихо! Разъясняю еще раз, — говорил с трибуны Казаков, — немцы требуют от нас Литву, часть Белоруссии, вывести наши войска из Эстонии, Латвии, очистить Украину, выплатить Германии трехмиллиардную контрибуцию. Повторяю — три миллиарда рублей золотом. В противном случае — продолжение наступления — война. Понятно? Вот какова цена этого мира.

В зале опять зашумели.

— Дяденька, подай беженцам... — справа, по проходу между рядами, шел мальчишка лет шести-семи в большом, не по росту бушлате и однообразно-равнодушным голосом тянул:

— Подайте беженцам...

— Ты чего тут делаешь? — спросил его строго какой-то рабочий.

— Погреться... Тут тепло...

— Шел бы домой.

— У нас дома нет. Мы беженцы...

Казаков сошел с трибуны, поднялся в пятый ряд и сел рядом с Чичериным. А на трибуне уже стояла девушка в красной косынке.

— Мы на заводе Старый Лесснер, — звенел ее голос над залом, — постановили: немецкого ультиматума не принимать...

— Я так и не понял, — спросил Георгий Васильевич Казакова, — вы за подписание мира или против? Какова ваша личная позиция?

Казаков усмехнулся.

— Личная позиция? Какое это имеет значение?..

Поодаль сидел Скопин. Он внимательно вслушивался в речи ораторов и изредка посматривал на Чичерина.

— Такой мир с империализмом, — звонким, задорным голосом говорила с трибуны девушка в красной косынке, — возможен будет только тогда, когда ни одного из нас не останется в живых. Лучше погибнуть, но остаться честными перед всем миром и перед самим собой...

— Дяденька, подай беженцам, — тянул в проходе мальчишка.

Матрос полез в карман, вынул кусок хлеба, отломил половину и отдал ему.

— Дура девка... Если все помрем — кому твоя революция? — к трибуне, опираясь на костыль, ковылял солдат в расстегнутой шинели, без шапки.

В зале поднялся неимоверный шум...

— Ни стыда у вас, ни совести, — на арену рванулась какая-то женщина с ребенком. — Все обещали... Мир! Рай на земле! Все обман?.. Муж на фронте сгинул... Все отняли... На, и этого забери, — она протягивала девушке ребенка — младенец истошно орал. — На! На! Бери!..

Женщину подхватили, оттащили назад. Девушка в красной косынке стояла смущенная и растерянная.

— Дяденька, подай беженцам, — тянул мальчишка.

— Ты откуда, мальчик? — спросил его какой-то интеллигент.

— Из Демешкина...

— А где твоя мама?

— Вон она, — мальчик кивнул на арену, — опять ругается...

— Граждане, — говорил с трибуны солдат-инвалид. — Сил наших терпеть больше нет... Три года в окопах... Просим вас — хлопочите скорее мир... Какой ни на есть... Ради Христа...

Зал взорвался криками:

— Правду говорит! Верно! Трусы!..

— Подайте, Христа ради, беженцам, — уже неподалеку от Чичерина заныл мальчишка.

— Проходи, проходи! Не мешай!

— Граждане, граждане! — надрывался председательствующий. — Прошу тишины!

— Дяденька, подай беженцам, — мальчонка остановился перед Чичериным.

Георгий Васильевич посмотрел на его худенькую, грязную шейку, торчавшую из бушлата, снял с себя теплый шарф, обмотал вокруг шеи мальчишки, потом стал рыться в карманах, вынул, не глядя, какие-то деньги и сунул их в карман бушлата.

Мальчишка заученно поклонился.

— Дай тебе бог здоровья, — и пошел дальше по проходу.

Навстречу ему, с тем же заунывным — «подайте беженцам» — двигалась девочка чуть постарше.

Зал опять поутих, а на трибуне уже стоял Панкин.

— Шутить с войной нельзя, — начал он. — Для войны нужна армия, а ее у нас пока нет. Нашей революции только семьдесят дней, а война — это гибель революции, это гибель нашей Республики... Так что — хоть противно, а мир подписывать надо.

— Панкин не знает, — иронически заметил Казаков, повернувшись к Чичерину, — что парижские коммунары тоже продержались лишь семьдесят дней. Они погибли, но вошли в историю как герои...

— А этот мальчик, — задумчиво ответил Георгий Васильевич, провожая взглядом беженца, — хочет жить.

— И что? — удивился Казаков. — Вы... вы лично смогли бы подписать такой мир?

— Я?

— Да, вы...

— Моя личная позиция вряд ли вам интересна, — ответил Чичерин, встал и пошел к выходу.

Георгий Васильевич спустился по лестнице и пошел по коридору к выходу из цирка. Позади раздался топот ног, крики.

— Верка!.. Отдай!.. Убью!.. — по лестнице, путаясь в длинном бушлате, с пистолетом в руках бежал мальчишка-беженец, догоняя девчонку. На последней ступеньке он споткнулся и помчался дальше мимо Чичерина.

— Ты что? — Георгий Васильевич успел схватить его за полу бушлата. Мальчишка рванулся, но Чичерин держал крепко.

— Это Верка... Сестра, — заныл мальчик. — Горбушку стащила... Мне матрос дал...

— И ты на нее с этим?

— Да я понарошку, — сказал мальчик.

— Понарошку? — удивился Чичерин. — И понарошку нельзя.

Сзади подошел Скопин. Он остановился поодаль, прислушиваясь к разговору.

— Откуда это у тебя? — спросил Георгий Васильевич мальчика, кивнув на пистолет.

— А там... сколько хочешь...

— Где это... «там»?

— У нас... У Демешкина... в лесу... Солдаты валяются... мертвяки...

— Зачем он тебе? — спросил Чичерин.

— Немец придет... я его убью...

— Немец не придет, — серьезно ответил Георгий Васильевич.

— Откуда ты знаешь?

— Знаю... Отдай пистолет!

— Нет...

— Скажу твоему отцу...

— Не скажешь... Нет его...

— А где он?

— На фронте...
— Он вернется.
— Когда?
— Скоро...
— Вре... — мальчишка запнулся. — Откуда ты знаешь?
— Знаю.
— Побожись... Скажи: «Ей-богу!»
— Ей-богу! — очень серьезно сказал Чичерин и протянул руку. — Дай мне этот пистолет.
— А на кой он тебе?
— Я его брошу в Фонтанку.
Мальчишка на секунду задумался и протянул Чичерину пистолет.

С Невы по набережной Фонтанки дул сильный ветер. Чичерин и Скопин стояли у парапета. Георгий Васильевич втянул голову в плечи, поднял воротник пальто, но снежная пороша била прямо в лицо. Митинг в цирке Чинизелли, видимо, кончился, и оттуда шел народ, слышались звуки духового оркестра.

— Вы не слишком много обещали этому мальчику? — с грустной улыбкой спросил Скопин.

— Вы считаете, что я обманул его? — Чичерин был очень серьезен.

Скопин не ответил.

— Вы не верите, что отец его вернется?

— Какой ценой? — горько заметил Скопин.

— Да поймите: теперь на карту поставлено все. Ленин прав. Если мы не подпишем этого мира с немцами, мы подпишем смертный приговор русской революции.

— Извините, — ответил Скопин, — я плохой политик. Я человек военный.

— Вот именно — военный и хорошо знаете... Полководец уводит в глубь страны остатки армии. Он прикрывает это отступление тяжелым, унизительным миром. Разве он совершает измену? Нет! Он отдает пространство, чтобы выиграть время. Прав Владимир Ильич. Мудро, очень мудро... Но, как всегда, во многой мудрости — много печали...

— Отдайте мне этот пистолет, — неожиданно попросил Скопин.

— А зачем он вам? — удивился Чичерин, протягивая пистолет. — Я обещал выбросить его.

Скопин молча разглядывал пистолет.

— У меня сын погиб... где-то там... Николай... — наконец глухо ответил он. — Может быть, вот так, лежал в лесу у Демешкина «мертвяк»... Может быть, — Скопин печально улыбнулся, — это его пистолет...

Они помолчали. Из цирка доносились звуки веселой увертюры. Начиналось вечернее представление.

— Извините, Сергей Иванович, — сказал Чичерин, — мне необходимо в Смольный.

— У меня к вам еще одна просьба, — остановил его Скопин.

— Да, да... Я слушаю вас.

— Казаков сказал, что, по-видимому, меня могут опять направить в Брест-Литовск с делегацией как военного консультанта. Поскольку я уже был там, я хотел бы предупредить, что это для меня совершенно исключено. У меня ведь не только сын, вся семья погибла при немецком наступлении под Барановичами. Жена и две дочери.

— Да-да, я вполне понимаю вас, — ответил Чичерин.

Веселая цирковая увертюра закончилась, и на ярко освещенную арену выбежал клоун. Зал был полон. На галерке, пристроившись на ступеньках лестницы, сидел мальчишка-беженец со своей сестрой и матерью.

На арену выбежали собачки. Клоун шутил, и его репризы вызывали в зале дружный смех. Вместе со всеми заразительно смеялся и мальчишка.

Скопин вошел в приемную председателя Совнаркома в Смольном. Людей здесь было немного, и, судя по количеству пустых стаканов, стоявших на столике рядом с секретаршей, лишь недавно закончилось какое-то заседание. По лицам тех, кто находился в приемной, было видно, что произошло нечто важное. В углу на диване сидел Казаков. Скопин подошел к нему.

— Мне позвонили, чтобы я срочно прибыл...

— Мне тоже.

— А Георгий Васильевич?

Казаков кивнул на дверь кабинета:

— У товарища Ленина...

Скопин сел рядом на диван.

— Что, заседание еще не кончилось?

— Уже кончилось.

— Вы не в курсе дела? — Скопин замялся. — Если не секрет?

— Принято решение подписать мир на предложенных немцами условиях.

— Как?

— Вот так...

— И кто же поедет в Брест?

— Вы, например, — усмехнулся Казаков.

Скопин не ответил. Они помолчали.

— Какие известия с фронта? — спросил, наконец, Казаков.

— Какого фронта? — ответил Сергей Иванович. — Нет никакого фронта...

— Где сейчас немцы?

— Остановились у станции Новоселье. Там взорван мост.

— Новоселье? — Казаков был ошеломлен. — Это же верст сорок восточнее Пскова... Это же катастрофа...

Открылась дверь ленинского кабинета. Вышел Чичерин. Он был бледен. Видимо, мысли его были еще там — в кабинете. Георгий Васильевич обвел глазами приемную, заметил, наконец, Скопина и Казакова. Оба встали.

— Ну что? — спросил Казаков.

— Сегодня в час ночи, — помолчав, ответил Чичерин, — делегация отбывает в Брест. Вы, — Георгий Васильевич обратился к Скопину, — должны выехать немедленно. Сейчас, — он повернулся и вышел в коридор. Скопин двинулся за ним.

Георгий Васильевич медленно шел по пустому коридору Смольного.

— Я предупреждал, — говорил ему на ходу Скопин, — простите, я докладывал вам, что это совершенно исключено.

— Я просил не брать вас. Но нет, нет другого специалиста. Вы были там. Вас знают. Вы должны быть в Бресте раньше делегации.

— Неужели вы не понимаете, — Скопин сбился с официального тона, — неужели не понимаете, что мне тяжело? Я не могу...

Чичерин резко обернулся.

— А я могу? — почти выкрикнул он в лицо Скопину. — А Владимиру Ильичу легко? Вы думаете, у него сердце кровью не обливается? Но нет, нет другого выхода. Надо: он прав — надо пройти через этот грязный хлев. Надо спасать революцию. Я выеду вслед за вами.

— Вы коммунист... — глухо ответил Скопин. — Вам приказали.

— Нет... Я сам. Понимаете? Я сам предложил свои услуги.

Перед красным кирпичным зданием бывшего офицерского собрания Брестской крепости стояло несколько автомобилей, военных мотоциклеток, деловито сновали немецкие солдаты, офицеры. К подъезду подкатил еще один черный автомобиль. Из него вышли Скопин и немецкий майор Хольман.

Они вошли в большой зал, где солдаты расставляли столы.

— Поставим вот так... и так, — стал объяснять Скопину майор. Он говорил по-русски с сильным акцентом. — Ставьте столы здесь и здесь, — этот приказ на немецком языке адресовался уже солдатам, которые стали выстраивать столы в две параллельные линии.

— Я так понял, господин Скопин, — спросил майор, — что в Петербурге правительство народных комиссаров приняло наши условия?

— Делегация скоро прибудет, — уклончиво ответил Скопин.

— Нет, нет, — закричал Хольман по-немецки солдатам, тащившим большой стол. — Поставьте сюда, вот так. — И, повернувшись к Скопину, продолжал по-русски: — Это разумное решение. Да, да... Иначе будет очень плохо. Опять наступление... Петербург... Очень разумное решение.

Солдаты поставили большой стол поперек, соединив параллельные линии столов в букву П.

— Здесь будет фельдмаршал Леопольд Баварский и делегация Германии, — стал пояснять майор, — здесь граф Чернин и делегация Австро-Венгрии. Здесь турецкая делегация. А здесь ваша... Процедура третьего марта, в два часа. Они не опоздают?

Скопин был молчалив и сдержан.

— Дорога... — неопределенно ответил он. — Нет паровозов, снежные заносы, мосты взорваны.

— Я хотел бы, — внимательно посмотрев на Скопина, сказал Хольман, — предупредить вас. Здесь, в Бресте, и в Пскове некоторые... я не

знаю, как это сказать — противники правительства народных комиссаров — хотят делать эксцессы... Я поеду встречать вашу делегацию. Где они переходят линию фронта?

— Полагаю, в районе станции Новоселье, — ответил Скопин.

Посреди заснеженного поля на железнодорожной насыпи стоял одинокий пассажирский вагон. Всю ночь мела метель, и вагон, рельсы — все густо припорошило снегом. Рядом с насыпью по натоптанной проселочной дороге шли люди. Беженцы со своим скарбом тянули за собой коровенку. Солдаты, бросившие позиции, брели в тыл.

Около вагона стояли Чичерин, Сокольников, Петровский, Иоффе, Карахан и несколько человек из сопровождавшего делегацию красногвардейского отряда.

— Ждать бессмысленно, — сказал Чичерин, глядя на часы. — Ясно, что паровоза не будет...

— Что вы предлагаете? — спросил Сокольников.

— Идти пешком, — решительно ответил Чичерин.

Они шли по шпалам. Впереди красногвардейцы с винтовками и двумя разобранными пулеметами на плечах, за ними — члены мирной делегации с тяжелыми чемоданами. На проселке, рядом с насыпью, люди попадались все реже и реже. По обе стороны насыпи тянулись пустые окопы, брошенное снаряжение, полевое орудие без колес.

Впереди показался взорванный мост. Вокруг было пустынно и тихо.

— Стой!.. Кто такие? — раздался вдруг неожиданный окрик.

В аккуратно отрытом окопчике, у самого края берегового обрыва, сидел пожилой солдат и курил. Винтовка его лежала на бруствере, рядом — две гранаты.

— Свои... — командир красногвардейского отряда вышел вперед. — А ты чего тут, земляк?

— Позицию держу, — спокойно ответил солдат.

— А там? — спросил командир, указывая на противоположный берег.

— Там немцы...

— Идемте, — сказал Чичерин, обращаясь к остальным.

Командир отряда вынул из-за пазухи белое полотнище, нацепил на штык и стал спускаться с обрыва. За ним с чемоданами — члены делегации. По льду, зиявшему свежими проталинами, они перешли реку.

— Стой! Кто идет? — раздался окрик у самого берега. Кричали два немецких солдата, выскочивших из железнодорожной сторожки у взорванного моста.

— Делегация Российской Советской Федеративной Социалистической Республики, — по-немецки ответил Иоффе.

Солдаты засмеялись. Вид у делегации и впрямь мало соответствовал высокому титулу.

— Тут Германия... территория Германии, — крикнул один из солдат. Из сторожки, застегивая на ходу шинель, вышел майор Хольман.

— Да-да... Пропустите, — приказал он солдатам.

Открытая дрезина под белым флагом катила по железнодорожному полотну. Двое немецких солдат равномерно качали рычаг, за ними сидели немецкий майор и члены советской делегации.

— Там, — сказал майор и махнул рукой вперед, — Псков... Паровоз... Брест-Литовск... Я с вами буду ехать до конца. Я — майор Хольман. Барон Уго фон Хольман.

Они ехали мимо полусожженной псковской деревушки, где хозяйничали немцы. Стояли артиллерийские орудия. Дымила полевая кухня. Солдаты, сидевшие неподалеку от полотна с котелками, перестали есть и с удивлением глядели на столь странный «экипаж». Деревня кончилась. Справа тянулось старое русское кладбище со свежими крестами могил. Звонил колокол ветхой церквушки.

— Черт побери, — выругался по-немецки офицер.

Прямо на насыпи стояла толпа. Впереди — высокий, худой священник с поднятыми вверх руками.

— Не пустим! — кричал он. — Не пустим!

Офицер в нерешительности оглянулся на членов делегации.

— Я прошу вас... Надо ехать, — тихо сказал Чичерин.

Офицер выхватил пистолет, выстрелил в воздух. Толпа шарахнулась в стороны.

В привокзальном ресторане за большим столом сидели журналисты — немцы, австрийцы, два турка, итальянец. И среди них единственная женщина — это была Бриджес Адамс. Играл маленький оркестрик. Все пили пиво, весело переговаривались, обменивались новостями, шутили.

Мисс Адамс сидела у окна. Отсюда была видна вся площадь и здание вокзала, на котором под русской надписью «Брест-Литовск» висел белый щит с названием города, выведенным черной готической вязью.

Прямо под окном, на площади раздавались команды, выстраивались немецкие солдаты. Поверх их голов было видно, что напротив — у вокзала — что-то происходит. Сгущалась какая-то толпа, слышались крики.

— Вы не знаете, — спросила мисс Адамс по-русски пожилого официанта, — что там?

— Комиссары приехали. Русская делегация из Петербурга, — ответил официант. — Еще кружечку пива не желаете? — он подошел к окну и задумчиво добавил: — Ох... побьют их сейчас.

— Кто?

— А те, кто против большевиков. Вы уж туда не ходите. Принести кружечку?

Мисс Адамс схватила шубу, висевшую тут же на стуле, и, волоча ее за собой, бросилась через весь зал к выходу.

Она выскочила на тротуар, но перед ней, перегораживая дорогу к вокзалу, безликой серой стеной маршировали солдаты, совершая замысловатые и непонятные ей перестроения. Бриджес метнулась в сторону, но там, фыркая, стояли лошади с артиллерийскими упряжками, ревели моторы броневиков. Она побежала дальше, по лестнице, над желез-

нодорожными путями, потом прямо по рельсам, едва увернувшись от маневрового паровоза.

В зале ожидания Брестского вокзала было довольно людно. Тут были немцы и русские — преобладала «чистая публика». В обычный вокзальный шум с площади ворвались истошные крики: «Бей их!..» Послышался какой-то металлический грохот, стрельба. В дверях появился Чичерин со следами грязи на лице и на пальто, прислонился к стене, прижимая к груди портфель. Члены советской делегации Сокольников, Иоффе, Петровский и майор Хольман, находившиеся в зале ожидания, бросились к выходу на площадь.

Автомобиль лежал на боку. Толпа уже разбегалась. Только какая-то женщина успела ткнуть зонтиком Скопина, окаменело стоявшего у перевернутой машины. Рядом, в разодранном пальто, без шапки, поднимался с земли Карахан.

Мисс Адамс вбежала в здание вокзала и увидела Чичерина. За несколько шагов от него Бриджес остановилась.

Они смотрели друг другу в глаза и молчали.

— Здравствуйте, господин министр иностранных дел России, — наконец сказала она, улыбаясь и сдерживая слезы.

— Здравствуйте, мисс Адамс, — ответил он. — Вы прекрасно выглядите...

— И вы... — она подошла, вынула белый платок и вытерла его лицо.

— Я не ожидал встретить вас здесь, — сказал он.

— Я представляю здесь, — сказала она, — нейтральную шведскую прессу. Здесь решается судьба мира. Вы позволите сообщить моим читателям, что процедура дипломатической встречи была соблюдена в должной мере?

— О да, — ответил он, — установленный этикет был соблюден.

Они смотрели друг другу в глаза, улыбались и говорили так, как говорят воспитанные, малознакомые люди на светском рауте.

К ним подошел Скопин.

— Прошу простить меня.. Связь с Петроградом установлена.

— Передайте, пожалуйста, — сказал Чичерин, — срочную телеграмму: «Петроград. Ленину. Благополучно прибыли два часа пополудни. Процедура официального подписания мирного договора состоится 3 марта 1918 года помещении Брестской крепости».

Германский посланник фон Розенберг монотонно читал статьи мирного договора.

В зале бывшего офицерского собрания Брестской крепости, образуя большую букву П, стояли три длинных стола. Во главе поперечного стола разместился президиум — фельдмаршал Леопольд Баварский, представлявший Германскую империю, граф Чернин — австро-венгерскую монархию, титулованные главы делегаций Болгарии и Турции. За боковыми столами места заняли члены делегаций, военные эксперты. Дипломаты были затянуты во фраки, их накрахмаленные манишки свер-

кали снежной белизной, мундиры военных блистали золотом и орденами. Переводчики и стенографисты находились позади президиума. На хорах для оркестра расположились журналисты.

Прямо против Леопольда Баварского и графа Чернина за тем же столом президиума сидели Чичерин, Сокольников, Петровский и Карахан... Иоффе и Скопин пристроились в конце зала среди экспертов.

Фон Розенберг монотонно читал статьи мирного договора. С немецкой педантичностью договор фиксировал границы тех территорий, которые отныне отходили от «российского верховенства» в ведение германского, австро-венгерского правительств, порядок взыскания контрибуции. После каждого пункта Розенберг замолкал, и переводчики на четырех языках переводили текст.

Скопин неподвижно сидел рядом с болгарским военным экспертом, глядя остановившимся взором перед собой.

Наверху, на хорах, прикусив нижнюю губу, быстро писала в своем блокноте мисс Адамс.

Фон Розенберг кончил чтение договора. Воцарилось молчание... Все смотрели на русскую делегацию.

Георгий Васильевич встал.

— Мы уполномочены правительством Российской Советской Федеративной Социалистической Республики, — чеканя каждое слово, сказал он, — немедленно подписать мирный договор с Германской империей, отказываясь от всякого его обсуждения, как совершенно бессмысленного и бесполезного при создавшихся условиях.

Воцарилось молчание. Фон Розенберг в знак согласия кивнул головой. По залу прокатился гул радостных и возбужденных голосов «победителей».

Скопин поднялся из-за стола и медленно вышел из зала.

На хорах мисс Адамс уже ничего не писала в блокноте. С ужасом и состраданием она смотрела на Чичерина. В глазах ее были слезы.

Скопин стоял в коридоре. Из зала доносился гул радостных голосов.

Началась процедура подписания. Большие кожаные папки с текстом договора лежали перед советской делегацией.

Где-то вдали раздался звук, похожий на выстрел, но никто не обратил на него внимания.

Чичерин обмакнул перо в чернильницу. В этот момент сзади к нему подошел майор Хольман.

— Там... генерал Скопин, — сказал он, наклонившись, — стрелял себя... сердце...

Чичерин посмотрел на лица немцев, их союзников и поставил свою подпись под договором.

Гул радостных голосов в зале нарастал. Мисс Адамс плакала. Большие часы на стене показывали 5 часов 50 минут.

Советская делегация вышла из зала.

Они молча шли по длинному коридору офицерского собрания и видели, как в конце его, из туалета, вышел немецкий военный врач в белом халате. Он отступил в сторону и беспомощно развел руками.

Чичерин и остальные члены делегации вошли и увидели на мокром, посыпанном опилками кафельном полу лежащего Скопина.

Чичерин склонился над ним, приподнял его голову. Сергей Иванович был мертв. Рядом лежал пистолет. Георгий Васильевич узнал этот пистолет и положил его в карман.

Члены советской делегации стояли на улице у подъезда офицерского собрания. Сгущались сумерки, шел густой мокрый снег. Рядом ярко светили большие окна казино, гремел военный оркестр, раздавались торжествующие крики. Леопольд Баварский давал парадный обед.

Подъехал черный закрытый автомобиль, в который сели члены делегации. Машина рванула с места.

Сгущались сумерки. В привокзальном скверике, заваленном после погрузки воинских частей всяким хламом, стояли Чичерин и мисс Адамс. Снег уже не падал, и на земле расползались большие лужи.

— Ради чего? — быстро говорила она. — Ради чего? Неужели об этом вы мечтали, когда ехали в Россию... Вы говорили, что в вашей жизни есть только революция и Моцарт... Где все это?.. Печальный финал...

— Вам это трудно понять, — задумчиво ответил он. — Революция — это настоящее. Моцарт, его совершенная гармония — это будущее. Оно прекрасно. Я вижу его... Ради этого...

— Прекрасное — и эта грязь?

— Да, да... Я слабый человек, я мечтал о дороге, усыпанной цветами. Но сегодня... Ленин тысячу раз прав: сегодня во имя революции пришлось ползти в грязи. Не потому, что это нравится, а потому, что другой дороги нет, потому, что история сложилась не так приятно...

— Я понимаю, — тихо сказала мисс Адамс, — как вы страдаете...

— Нет, нет. Я счастлив. Брестский мир — это выход в будущее. Мы сохранили нашу революцию. Это победа. Великая победа. Я совершенно счастлив. Я сумел победить свое «я». Только не война. Ради этого можно пройти через все. Вам, — Чичерин мягко улыбнулся, — трудно это понять. Вы из другого мира...

— Только два месяца, — печально откликнулась она, — и я уже из другого мира. В одном вы правы: я бы не смогла... Мне страшно это говорить, но я бы, наверное, как этот генерал...

Чичерин вздрогнул.

— Ненавижу смерть, — тихо сказал он.

Она с состраданием посмотрела на него.

— Вы больны. Я видела, у вас дрожало перо в руках. Вы были бледны, капли пота на лбу...

— Что ж, прекрасный материал для вашей газеты, — с горечью сказал он, — для первой полосы...

Она с удивлением посмотрела на него и отрицательно покачала головой. Но он с той же горечью продолжил:

— Напишете, что господин Чичерин был плохо выбрит?.. Что галстук у него был на затылке?.. Что у членов русской делегации были рваные подметки?..

— Зачем вы так?.. — тихо сказала она. — Я напишу, что здесь, в Бресте, столкнулись добро и зло. По одну сторону самодовольная и жестокая тупость, увешанная железом рыцарских крестов, орденов крови и смерти. С другой — гордые и благородные представители великой страны. Они были как святые мученики... Они прошли через все девять кругов ада только для того, чтобы не было крови и смерти...

— Браво, браво... Боюсь, что все это окажется в редакторской корзине.

— Когда я увижу вас? — в ее голосе звучала обреченность.

— Вы не приедете в Россию? — спросил он.

— Теперь это станет совсем сложно. Ллойд Джордж не простит вам мира с Германией. Но что бы ни случилось, — ответила Бриджес, — помните — в Лондоне вас всегда ждут...

Мелодия моцартовского канона «Прощайте, мы увидимся вновь», начавшаяся еще там — на привокзальном скверике, — нарастала. И хотя это был тоже вечер, но на экране уже не Брест-Литовск, а Москва. И не начало весны, а лето. Знакомый силуэт Кремля. Манеж. Большая Никитская.

Зал Московской консерватории полон. На сцене — дирижер во фраке и большой смешанный хор. Голоса звучали прекрасно. Хор исполнял канон, написанный когда-то Моцартом в Лейпциге при прощании с семейством кантора Доллеса.

Чичерин сидел в зале, откинувшись в кресле и полузакрыв глаза. Элегическая тема канона «Прощайте, мы увидимся вновь», дойдя до почти трагического апофеоза, рассыпалась вдруг буффонадой — комическим каноном «Ревите, как старые бабы».

Публика аплодировала. Аплодировал и Георгий Васильевич. Сзади, по проходу, к нему подошел Локкарт.

— Ну что? После такого финала вы не переменили своего мнения?

— Вы правы, господин Локкарт, — обернувшись, ответил Чичерин, — вы правы. Это было действительно великолепно.

— Если позволите... — Локкарт сел рядом с Чичериным и продолжил. — Я очень рад, что наши точки зрения на этот раз совпали.

Аплодисменты стали стихать. Публика потянулась к выходу...

— С тех пор как наше правительство переехало в Москву, — улыбнулся Георгий Васильевич, — я нередко встречаю вас здесь...

— Что делать... что делать? — рассмеялся Локкарт. — В других странах дипломаты встречаются на приемах, банкетах... Так принято везде...

— Что ж, в самое ближайшее время и мы встретимся с вами за одним столом... Поднимем бокалы...

— О, раньше Россия славилась своим «хле-бо-сольством», — старательно выговорил Локкарт. — А теперь у вас все не так. Чтобы встретить министра иностранных дел, беседовать с ним... вот так... я иду в консерваторию...

— Будем считать, — ответил Чичерин, — что это разговор двух любителей музыки.

— Да, да, — Локкарт подхватил шутку, — разговор двух любителей музыки... Если бы наши точки зрения совпадали не только в музыке... Но, увы, — он продолжал улыбаться столь же любезно, — мы воюем с Германией, а вы с немцами заключили мир...

— А вы? — с изысканной вежливостью ответил Чичерин. — Вы плюс французы, плюс американцы... Десант в Мурманске, Владивостоке... А Туркестан, Закавказье? Что это? Увертюра к открытой войне?

Верхний свет погас, и зал освещали теперь лишь боковые бра. Партер опустел.

— Господа, — к ним подошел старый капельдинер, — концерт кончился... Мы закрываем.

Георгий Васильевич встал.

— О! — Локкарт шутливо поднял руки. — Это совсем не разговор двух любителей музыки... В среду, в три часа американский консул господин Пуль, глава французской миссии генерал Лаверн и ваш покорный слуга нанесут вам официальный визит... Очень, очень серьезная беседа. Она многое решит.

Большой зал ресторана «Метрополь», превращенный в столовую ВЦИК, был полон. В углу, за одним из столиков, бегло просматривая газеты, обедал Карахан.

Вызолоченная роспись и барельефы, цветные витражи и бронза резко контрастировали с покрытыми серой клеенкой столами и особенно с публикой, сидевшей за ними. Тут были и служащие, и постоянные жильцы этого Второго Дома Советов с семьями, детьми, и приезжие. Еда была однообразной — одни ели жидкий суп, другие кашу, третьи пили чай. Фирменные тарелки и приборы бывшего «Метрополя» мирно соседствовали с оловянными мисками, солдатскими чайниками, котелками и ложками.

К столу Карахана, осторожно неся перед собой две тарелки, подошел Казаков.

— У тебя свободно?

Не отрываясь от газеты, Карахан кивнул. Листая «Таймс», он вдруг рассмеялся.

— Послушай, — сказал он Казакову и стал переводить... — «Большевистский эксперимент, видимо, завершается... Из Москвы поступают слухи, что вожди... нет — советские лидеры изыскивают способы ухода от политической деятельности... пути... тайные пути бегства за границу»... И это «Таймс» — солидная газета...

— Что-то сегодня ты один, — принимаясь за суп, заметил Казаков, — а где Георгий Васильевич?

— У него сейчас Пуль, Лаверн и Локкарт. Уже час сидят... Опять Георгий Васильевич без обеда останется.

— Это верно, что он затевает какой-то дипломатический прием... или банкет?

— Да... в этом зале, — ответил Карахан, не отрываясь от каши. — Соберем всех господ дипломатов... Приглашения уже разослали. «Просим пожаловать с супругой...»

Казаков возмутился.

— Их пушки бомбардируют Архангельск. Их десанты в Мурманске, Владивостоке, а мы будем сидеть за одним столом?!

— Вот именно... за одним столом... — спокойно ответил Карахан и, сунув газету в карман, добавил с иронией: — «Юпитер, ты сердишься — значит, ты не прав...»

— А я считаю, что не прав Георгий Васильевич.

— Это твое личное мнение?

Казаков многозначительно усмехнулся.

— Я бы не сказал, что это только мое мнение...

— Кто же его разделяет, если не секрет?

— Это не имеет значения, — столь же многозначительно ответил Казаков. — Ясно одно: они признают только силу. А в нашем поведении они видят лишь слабость.

—Вот... вот... — ответил Карахан. — Идет война нервов. Они ждут, что нервы сдадут у нас, что мы сами порвем с ними или дадим повод... Я знаю, Георгий Васильевич будет счастлив, если удастся оттянуть войну даже на один день. Ради этого он сделает все.

— Чепуха! — усмехнулся Казаков. — Если на нас нацелены пушки, нельзя тратить время на разговоры. Представляю... Они его там сейчас загнали в угол, а он главе французской военной миссии генералу Лаверню, вероятно, читает Бодлера. С Локкартом — это уж точно — беседует о музыке. Американскому консулу господину Пулю... Хм, любопытно... Как ты думаешь, что он там читает этому американцу?

В большой комнате, обставленной белой с позолотой мебелью, оставшейся в «Метрополе» от старых времен, Чичерин принимал официальных представителей Англии, Франции и Соединенных Штатов Америки.

— Американский народ, — с пафосом говорил американский генеральный консул Пуль, — всегда испытывал самые горячие чувства симпатии к русскому народу...

— Вас беспокоит судьба России? — вежливо спросил Чичерин.

Его собеседники дружно закивали.

— Да, да... Конечно...

— В таком случае я вас успокою... Благодаря Брестскому договору мы остановили наступление германских войск.

— Благодаря Брестскому договору, — не выдержал Лаверн, — Германия сняла войска с русского фронта и бросила их против нас. Положение Франции критическое... Надо немедленно отвлечь германскую армию с Западного фронта любой ценой.

— Даже ценой нашей гибели? — спросил Чичерин.

Лаверн не ответил.

— Значит, судьба России вас не беспокоит, — заключил Георгий Васильевич.

Беседа явно зашла в тупик. Переглянувшись, гости, видимо, пришли к какому-то решению. Они встали. Поднялся и Чичерин.

— В случае сохранения вами существующих отношений с Герма-

нией, — сказал Пуль, — мы не сможем далее рассматривать вас как дружественную страну...

— Позвольте уточнить, что это означает практически? — спросил Чичерин. — Вы уже высадили свои войска на Севере, Юге, Дальнем Востоке...

— К глубочайшему сожалению, — Локкарт был воплощением учтивости, — мы будем вынуждены расширить наше военное присутствие в некоторых стратегически важных районах России...

— Иными словами, — пояснил Чичерин, — расширение интервенции...

Гости молчали. Чичерин внимательно посмотрел на них.

— Могу ли я рассматривать ваш визит, — с той же ледяной вежливостью спросил Чичерин, — как официальное объявление войны России?

Гости явно растерялись.

— Нет, — вмешался Локкарт. — Но это очень серьезное предупреждение.

— Как ни тягостно положение русского народа, — Чичерин был предельно сдержан, — Советское правительство не может допустить, чтобы официальные представители держав, хотя бы под прикрытием условно-дружелюбных дипломатических фраз, грозили насильственным захватом русской территории.

— Вы объявляете нам войну? — быстро спросил Лаверн.

— О нет... — ответил Чичерин. — Мы войны не объявляем, мы только обороняемся...

— Вы не находите, господин министр, — спросил Пуль, — что при создавшихся условиях наше пребывание в Москве становится более чем странным?

— Почему же? — все тем же вежливым тоном ответил Чичерин. — Ведь формального состояния войны между нашими странами нет. Мы рады видеть вас у себя. Более того, через две недели мы надеемся встретиться с вами за одним столом. Вы уже получили приглашения?

— О... — Локкарт изобразил на своем лице улыбку. — Прием? Банкет? Вы будете угощать нас... как это? воблой?.. пшенной кашей?.. Я кушал... очень вкусно...

— Надеюсь, — Чичерин сделал вид, что не заметил иронии, — наша пшенная каша понравится и вашим коллегам.

В зале бывшего ресторана «Метрополь» было немноголюдно. Обед, видимо, закончился. Официанты убирали грязную посуду, протирали пол. Лишь за одним из столиков Аполлинарий Викентьевич и Панкин беседовали с шеф-поваром.

— Федор Афанасьевич, — говорил ему Аполлинарий Викентьевич, — хотелось бы проконсультироваться с вами. Прием для дипломатического корпуса. По всем правилам...

— На сколько персон? — спросил повар.

— Англичане, французы, американцы, — стал считать Панкин, — немцы, болгары, датчане, шведы... испанец, итальянец... Давайте человек на тридцать, — решительно закончил он.

— Чем вы располагаете? — опять спросил шеф-повар.

— Я все достану, — ответил Панкин. — Картошку... Селедку... Мясо... Масло...

За столом воцарилось тягостное молчание.

— Какое мясо? — вежливо спросил повар.

— Мясо... — недоуменно ответил Панкин.

— Говядина? Баранина? Свинина? — бесстрастно перечислял Федор Афанасьевич. — Если говядина... Вырезка? Кострец? Грудинка? Если баранина... Лопатка? Пашинка? Голяшка? Что именно вы можете достать, молодой человек?

— Мясо... — совсем растерявшись, ответил Панкин. — Еще консервы есть, иностранные...

— Товарищ Панкин, — вмешался Аполлинарий Викентьевич, — давно не бывал на дипломатических обедах. Но надо что-то придумать. У нас в Петербурге, в «Астории» готовили прелестный английский салат — как раз из картофеля — «Пиккадили».

— Это можно, — улыбаясь, ответил повар. — Я вам предложу сейчас свой фирменный салат. Только вот латук нужен, лимоны и сыр «Эменталь»...

— Запишите, — сказал Аполлинарий Викентьевич Панкину. Тот, совершенно ошеломленный, стал записывать.

— Еще запишите, — шеф-повара уже невозможно было остановить,— яйца и молоко. Я приготовлю крутоны и яйца «Фламенка» по-испански.

— Яйца? — взмолился Панкин. — Где я их достану?

Федор Афанасьевич не удостоил его вниманием.

— А как быть с горячим блюдом? — вклинился, наконец, Аполлинарий Викентьевич.

— Я, пожалуй, предложу «Порклот». Нет, лучше филе «Миньон».

— С крутонами?

— А как же иначе? «Миньон» только на крутонах. Еще запишите обязательно сыр «Кашкавал».

На Панкина жалко было смотреть.

— Относительно десерта, если не возражаете, мороженое «Туттифрутти». Всегда имеет успех... «Саварен» и кофе...

Панкин как зачарованный все смотрел и смотрел на список, лежавший перед ним.

Древняя стена Китай-города вплотную подходила к «Метрополю». Там, вдали, виднелись башни Кремля, купола Василия Блаженного. А здесь, за самой стеной, сверху было видно лишь беспорядочное скопище наползавших друг на друга крыш — доходных домов и старинной Славяно-греко-латинской академии, купеческих лабазов и бывших ночлежек.

— На русскую территорию, — звучал над всем этим девичий голос, — без всякого объявления войны вторглись сотни тысяч английских, французских, итальянских, японских, американских солдат...

На одной из крыш у самой стены Китай-города стоял парнишка с

длинным шестом и самозабвенно гонял голубей. Стайка белых птиц кружилась в вечернем московском небе.

— Державы Антанты, — звучал девичий голос, — откровенно написали на своих знаменах лозунг крестового похода против русской революции...

— Георгий Васильевич... Вы не слушаете меня? — сказала машинистка Анечка... — У вас есть поправки?

— Нет-нет, все правильно, — Чичерин оторвался от окна и посмотрел на часы. — У нас еще несколько минут. Пишите дальше... Мы пригвождаем к столбу позора правителей Великобритании, Франции, Японии и Соединенных Штатов Америки. Мы клеймим их позорные действия, которые являются нарушением основных принципов международных отношений и издевательством над самыми элементарными чувствами, переносящим нас к самым варварским эпохам истории человечества... — Чичерин еще раз посмотрел на часы.

В вестибюле у большого зеркала стояли парадно приодетые наркоминдельцы. Даже Панкин был в костюме. Правда, галстук его был приспущен, и из открытого ворота рубашки виднелась неизменная тельняшка. Завидев Чичерина, спускавшегося по лестнице в вестибюль, он туго затянул галстук.

— Что-то нет никого, — сказал Панкин. — Семь часов.

— Без одной минуты... — Карахан посмотрел на свои часы и поднял вверх указательный палец. — Этикет!

Чичерин прошел через вестибюль и распахнул большие двери. Зал был неузнаваем. Ярко горели люстры и бра. Сверкали белизной скатерти. На столах хрусталь, серебро, диковинные блюда...

Часы отбили семь раз. На лицах наркоминдельцев, стоявших в вестибюле, появилась некоторая растерянность. С улицы раздался шум, распахнулась дверь. Но это был только посыльный. Он протянул гербовый конверт. Швейцар принял его и передал Панкину.

Георгий Васильевич шел вдоль стола. Его сопровождали метрдотель и шеф-повар Федор Афанасьевич.

— «Парижский салат», — называл блюда повар.

— Тут как раз французы, — метрдотель посмотрел на карточку, лежавшую на тарелке.

— Если французы, — усомнился Федор Афанасьевич, — лучше переставить. Лимонов не достали... Не ручаюсь...

В вестибюле открылась парадная дверь. Опять посыльный. И опять гербовый конверт...

Швейцар, стоявший у входа в «Метрополь», с беспокойством поглядывал на часы...

Опять открылась парадная дверь. Опять посыльный. И опять в руках Панкина оказался конверт с гербом какого-то посольства.

Георгий Васильевич шел вдоль стола.

— Тут датчане... шведы,— заглядывая в карточки, называл метрдотель.

— Сыр «Эменталь»,— комментировал шеф-повар.— А это мой салат, фирменный... Будет иметь успех.

— Вы полагаете?— задумчиво спросил Чичерин.

— Ручаюсь,— ответил Федор Афанасьевич.

— Вот только эти бокалы...— деликатно заметил Георгий Васильевич.

— Да-а...— повар укоризненно посмотрел на метрдотеля, и они убрали со стола несколько бокалов.

Чичерин еще раз придирчиво осмотрел сервировку, этикетки нескольких бутылок.

— Ну что?— неожиданно раздался за его спиной голос Казакова.— «Окончен бал, погасли свечи»... Кто был прав?

— Простите,— поворачиваясь к нему, ответил Чичерин,— я вас не понимаю.

— Очень жаль, что вы не понимаете... А по-моему, все ясно...

— По дипломатическому протоколу, установленному еще при Людовике XIV,— Георгий Васильевич посмотрел на часы,— мы будем ждать гостей еще шесть минут.

Казаков усмехнулся.

— Вы можете ждать не шесть минут, а год, всю жизнь... Все равно никто не придет.

— Простите, я опять не понимаю вас,— спокойно ответил Чичерин.

— Отлично понимаете. Провал. Это финал всей вашей «дипломатии»... Или вас это не волнует?

— В данный момент меня волнует, что этот сыр... — Георгий Васильевич указал на одно из блюд,— что этот сыр надо подавать совсем не к бургундскому, а к мозелю.

— Вы что... в самом деле еще надеетесь? — Казаков посмотрел на часы. Он был совершенно сбит с толку.

— Я никогда не теряю надежды.

— Вы смеетесь надо мной,— Казаков с трудом сдерживал себя.— Неужели вам и теперь не ясно, что вся ваша политика бессмысленна?.. Сегодня надо драться зубами, а не разводить этот дипломатический флирт. С волками жить..

— ...по-волчьи выть?— продолжил Чичерин.— Вот этому, извините, не обучены. И, кстати, вам не позволю.

Казаков не сдержался:

— Не много ли вы берете на себя?

— Полагаю, что нет... — Георгий Васильевич по-прежнему был абсолютно корректен.— Я народный комиссар и отвечаю за то, чтобы не дать американцам, англичанам, французам повод для объявления войны, за то, чтобы сотрудники моего наркомата не говорили вздор, и за то, какой сыр будет подан за этим столом к мозельскому вину... Пока я народный комиссар, я отвечаю за все и за всех... — Чичерин повернулся и пошел к выходу.

В вестибюле Карахан открывал гербовые конверты, бегло просматривал тексты писем и передавал их Панкину...

— Американский консул извещает о выезде из Москвы. Швейцарский посланник имеет честь сообщить, что по случаю отъезда... Французская миссия... весьма сожалеет... Ясно... Посол Швеции... Все ясно...

— Как это понимать? — спросил Панкин.

— Дипломатическая блокада,— ответил Карахан.

Чичерин медленно поднимался по лестнице на третий этаж «Метрополя». На площадке его ожидал Панкин. Он молча протянул ему гербовые конверты посольств...

Георгий Васильевич развернул один из них, прочел и положил конверты в карман.

— Я буду у себя,— сказал он.

В зале, посмотрев на часы, метрдотель сказал повару:

— Уже пятнадцать минут. По протоколу время истекло...

Георгий Васильевич сидел в своем кабинете, устало откинувшись в кресле и закрыв глаза.

— «Но народ России не сложит оружие, — продолжала Анечка. — На удар мы отвечаем ударом, на махинации — их разоблачением, на коварство — апелляцией к народам других стран»... Вы будете диктовать, Георгий Васильевич? — спросила она.

Чичерин кивнул:

— Да-да...

В пустом вестибюле «Метрополя» сидел один лишь Панкин. Парадная дверь отворилась, вошел Локкарт.

— Добрый вечер, господин Панкин, — сказал он.

— Трудящиеся Великобритании, Франции, Италии, Соединенных Штатов Америки, Японии! — глухим голосом диктовал Чичерин. — Народ России призывает вас усилить натиск на ваши правительства, чтобы заставить их прекратить всякое нападение на революционную Россию, всякую поддержку ее врагов, всякую угрозу ее свободе...

Скрипнула дверь. Вошел Панкин.

— Никого? — спросил Георгий Васильевич.

— Дипломатический представитель его величества короля Великобритании господин Роберт Брюс Локкарт просит принять его,— ответил Панкин.

— Он здесь? — удивился Чичерин. — Ну... проси... Простите, Анна Андреевна.

Анечка собрала бумаги и вместе с Панкиным вышла в приемную.

Локкарт и Панкин шли по коридору «Метрополя». Через открытые двери приемной из кабинета Чичерина слышались звуки рояля. Локкарт с удивлением посмотрел на Панкина.

— Заходите,— сказал ему Панкин.

Локкарт вошел в кабинет, и Панкин плотно закрыл за ним дверь.

— По-моему, Георгий Васильевич очень плохо себя чувствует,— сказала Анечка.

— Еще бы... — помолчав, ответил Панкин.

Чичерин стоял у рояля и одной рукой наигрывал мелодию моцартовского канона.

— Вы помните,— говорил он Локкарту, совершенно ошеломленному неожиданным началом беседы, — в момент прощания Моцарта с семейством кантора Доллеса в Лейпциге — он написал два канона. Один элегический — «Прощайте, мы увидимся вновь», другой комический — «Ревите, как старые бабы». Каждый из них звучал прекрасно. Но когда их спели вместе, получилось нечто удивительное. Я думаю, тут дело не в контрапункте, а в органическом слиянии контрастов в единое целое, внутренне противоречивое... — Георгий Васильевич закрыл крышку рояля и сел в кресло.

— Да, да, это интересно... — ответил Локкарт, постепенно приходя в себя. — Но мне кажется, вы не очень хорошо выглядите,— он сел в кресло напротив Чичерина и попытался придать беседе «задушевный» тон.

— Я? Не нахожу... Нет причин,— сухо ответил Чичерин.

— Нет причин? — откликнулся Локкарт. — У нас в таких случаях министры не размышляют о Моцарте, а подают в отставку. Чтобы дипломатические представители всех, абсолютно всех стран покинули великую державу — такого казуса я что-то не припомню...

— Такого «казуса», как Октябрьская революция,— прервал его Чичерин,— вы, вероятно, тоже не припомните. Весьма сожалею, господин Локкарт,— добавил он,— но у меня очень мало времени.

— Да, да,— участливо ответил Локкарт. — Я понимаю. Я вижу всю драматичность, нет — трагичность вашего положения... Сегодня плохо. Завтра будет еще хуже. Вас со всех сторон теснят. — Он кивнул на большую карту, висевшую на стене, где цветные флажки и линии фронтов тесным кольцом сжимали Республику Советов. — У вас нет такого ощущения, что «октябрьский эксперимент»?.. — Локкарт пошевелил в воздухе пальцами. — В западной прессе появились слухи, что ваше правительство... Как бы это сказать? — и он произнес фразу по-английски.

— «Готовится к бегству»... — сформулировал Чичерин.

— Вот именно,— обрадовался Локкарт. — Я хотел... другое слово...

— Ну, для вашей прессы — это не сенсация... За последние полгода, если не ошибаюсь, это уже седьмое или восьмое сообщение.

— О, да-да,— засмеялся Локкарт. — Советская власть крепка, как никогда... «Трум-пум-пум»... Я читаю ваши газеты. Но вам-то приватно,— совсем уже доверительно и дружелюбно продолжил Локкарт,— я хочу сказать... Все очень сложно...

— Да, все очень сложно,— согласился Чичерин.

— Знаете, — подхватил Локкарт, — у нас говорят: серьезный чело-

век не должен связывать свою карьеру с несолидной фирмой. Он вовремя уходит. Иногда громко, хлопнув дверью. Иногда тихо: болезнь. — Локкарт исподволь внимательно наблюдал за Чичериным. — И если... если ситуация для вас сложится... совсем плохо, наше правительство вполне готово... Я уверен — оно окажет вам гостеприимство, сумеет по достоинству оценить ваши таланты...

— Какие уж там «таланты»! — не меняя позы, заметил Чичерин. — Вы же сами сказали — «в отставку»...

— О нет! — Локкарт был вполне искренен. — Вы самый образованный человек в Европе... так говорят. Вы великий дипломат... Вы смешали все наши карты. Такой талант мы оценим очень... очень высоко...

— Сколько? — жестко спросил Чичерин, в упор глядя на Локкарта.

— Что... сколько? — не понял Локкарт.

— Во сколько вы оцените мои таланты?

Локкарт понял, что зашел слишком далеко, и не ответил.

— Какая мерзость,— брезгливо сказал Чичерин, вставая. — Послушайте, любезнейший — продолжил он, глядя на Локкарта сверху вниз. — Как вы посмели разговаривать со мной таким образом? Я народный комиссар Советской Республики.

— Вы не так поняли,— растерялся Локкарт. — Я плохо говорю по-русски...

— Нет... вы очень хорошо говорите по-русски,— все более распаляясь, ответил по-английски Чичерин,— и я очень хорошо вас понял.

— Я не имел намерения оскорбить вас,— совсем растерявшись и тоже по-английски сказал Локкарт. — У нас была вполне приватная, я бы сказал — домашняя беседа...

— Если бы я принимал вас у себя дома,— прервал его Чичерин,— я бы дал вам пощечину и спустил с лестницы... А здесь я прошу вас, любезнейший, немедленно покинуть министерство иностранных дел России... Вон! Вон!.. — не сдерживая себя, закричал он...

Локкарт был уже на лестнице, и Чичерин кричал ему вслед...

— Георгий Васильевич!.. Георгий Васильевич! — окликнула его Анечка.

Чичерин повернулся к ней.

— Что? Что случилось?

— Вас к телефону...

— Кто?

— Владимир Ильич.

В вестибюле «Метрополя» Локкарт торопливо надел пальто и двинулся к выходу.

— Господин Локкарт! — окликнул Панкин. — Вы забыли трость...

Локкарт молча взял у него трость и поспешно вышел из здания.

У себя в кабинете Чичерин разговаривал по телефону с Лениным.

— Да, да... Как мы и предполагали... Что?.. Прекрасно, прекрасно себя чувствую... Да... Я написал проект обращения к народам мира — завтра пришлю.

В большом зале «Метрополя» — ни души. Свет уже наполовину был погашен. Лишь сверкали хрусталь и серебро. Чичерин стоял во главе стола. Он налил бокал. В этот момент дверь зала приоткрылась... просунулась мальчишеская голова.

— Заходите... заходите... — очень по-доброму сказал Чичерин.

Мальчик медленно вошел. Он смотрел на стол как зачарованный.

— Садитесь,— Георгий Васильевич приветливо указал ему на место рядом с собой. Мальчик, не отрывая глаз от стола, двинулся к нему, но вдруг остановился и опрометью кинулся из зала.

Чичерин опять остался один. Он поднял бокал с вином, посмотрел его на свет, чокнулся о другой бокал. Раздался чистый хрустальный звон. Георгий Васильевич отпил и поставил бокал на стол.

Опять приоткрылась дверь, и уже три головы просунулись в зал.

— Проходите... проходите... — радостно сказал Чичерин. — Я вас приглашаю.

В зал, держась за руки и не отрывая глаз от стола, вошли два мальчика и девочка — дети сотрудников Наркоминдела. Чичерин включил свет, взял девочку за руку, провел детей в самое начало стола, усадил. Он делал все так, будто принимал «особ королевской крови».

— Вот здесь,— сказал он одному из мальчиков,— должен был сидеть швейцарский посланник. Садись сюда... А здесь,— он подвинул стул другому мальчику,— полномочный представитель правительства его величества короля Великобритании. Садись...

Дети сидели на высоких стульях, ни к чему не притрагиваясь и все так же зачарованно глядя на стол.

— ...Я прошу вас,— Георгий Васильевич взял лопаточку и стал накладывать им на тарелки. — Я знаю... придет время... Вот это — итальянский салат «Капон Макро» с анчоусами. Придет время, и все будет прекрасно... А это «Парижский салат». Простые законы нравственности и справедливости... Ешьте... Ешьте... станут высшими законами в отношениях между народами. Все будут очень счастливы. Ешьте... Это «Фламенка» по-испански...

Но дети не притрагивались к тарелкам. Чичерин улыбнулся им.

— Ешьте... Вы мои желанные гости... Как это? «Куда б пойти мне ни пришлось, повсюду я желанный гость...» Знаете? Это Моцарт.

Через весь зал Георгий Васильевич пошел к роялю, поднял крышку, пробежал пальцами по клавишам и заиграл песенку веселого птицелова.

Дети стали очень осторожно есть. А у рояля Чичерин напевал:

Я самый ловкий птицелов,
Я молод, весел и здоров.
Куда б пойти мне ни пришлось,
Повсюду я желанный гость...

Дети ели. Ярко горели люстры и бра. Сверкали хрусталь и серебро. А над всем этим в зале звучала праздничная музыка Моцарта...

Окончание в следующем номере

с 85-летием

МУРАТОВСКОГО Бориса Михайловича, кинооператора

с 80-летием

СИМУКОВА Алексея Дмитриевича, кинодраматурга

с 75-летием

ГЕРАСИМОВА Алексея Александровича, кинооператора

С 70-летием

ВЕРЕЩАКА Вадима Семеновича, кинооператора,
заслуженного деятеля искусств УССР

ДАНИНА Даниила Семеновича, писателя, кинодраматурга

ДЫКО Лидию Павловну, кинооператора,
заслуженного работника культуры РСФСР

С 60-летием

БАНИОНИСА Донатаса Юозовича, актера,
народного артиста СССР,
лауреата Государственных премий СССР,
лауреата Государственной премии Литовской ССР

БОНДАРЕВА Юрия Васильевича, писателя, кинодраматурга,
Героя Социалистического Труда,
лауреата Ленинской премии,
лауреата Государственных премий СССР,
лауреата Государственной премии РСФСР
имени братьев Васильевых

ЗАПАСНИК Татьяну Евгеньевну, киноведа

САМОЙЛОВА Владимира Яковлевича, киноактера,
народного артиста РСФСР,
народного артиста Азербайджанской ССР,
лауреата Государственной премии СССР,
лауреата Государственной премии РСФСР
имени К. Станиславского

С 50-летием

АННИНСКОГО Льва Александровича, киноведа

БАХТАДЗЕ Вахтанга Давидовича, кинорежиссера,
заслуженного деятеля искусств Грузинской ССР

САХАРОВА Алексея Николаевича, кинорежиссера,
народного артиста РСФСР,
лауреата Государственной премии СССР

Редакция журнала «Искусство кино» горячо поздравляет юбиляров и желает им доброго здоровья и новых творческих успехов